



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA  
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

# LAS IMÁGENES CONCEPTUALES DE MARÍA EN LA ESCULTURA VALENCIANA MEDIEVAL

Tesis doctoral

Programa de doctorado  
**3030 Historia del Arte**

Presentada por  
**María Elvira Mocholí Martínez**

Dirigida por el  
**Dr. Rafael García Mahiques**

Valencia, octubre de 2016



*A mi madre y a mi tío,  
Elvira y Paco*

*A Mariví*



# Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
¿Por qué imágenes escultóricas?	3
Objetivos, metodología y estructura de la tesis	8
Estado de la cuestión	11
Agradecimientos	20

## PRIMERA PARTE

### TIPOS ICONOGRÁFICOS CONCEPTUALES DE LA VIRGEN

<b>1. MARÍA, MADRE DE DIOS</b>	25
1.1. Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría	28
1.2. Virgen como conductora	53
1.2.1. <i>Hodegetria</i>	53
1.2.2. Virgen de la Pasión o del Perpetuo Socorro	67
1.3. Virgen de Ternura	69
1.3.1. <i>Eleousa</i>	69
1.3.2. Virgen de las Caricias o el Niño acariciando la barbilla de la Virgen ( <i>Glykophilousa</i> )	82
1.3.3. Virgen del Juego o <i>Pelagonitissa</i>	87
1.4. Virgen de la Leche ( <i>Virgo Lactans</i> o <i>Galaktotrophousa</i> )	89
1.5. Virgen de la Humildad (sedente en el suelo)	119

<b>2. GLORIFICACIÓN DE LA VIRGEN</b>	167
2.1. <i>Maria Regina</i>	170
2.2. Cristo Niño corona a su madre	204

## **SEGUNDA PARTE.**

### **PRESENCIA ESCULTÓRICA DE LA VIRGEN EN EL REINO DE VALENCIA**

<b>3. ANTES DE LA MADRE DE DIOS</b>	211
3.1. Supervivencia de la Antigüedad	211
3.1.1. Cruces de piedra en piedras paganas. Hermes y la encrucijada	211
3.1.2. La encrucijada en la Edad Media	224
3.2. Herencia islámica y población mudéjar	235
3.2.1. Lo sagrado islámico	235
3.2.2. Geografía de la repoblación	246
3.2.3. ¿Hubo un verdadero interés por convertir a los musulmanes?	254
<b>4. DATACIÓN Y ANÁLISIS FORMAL DE LAS IMÁGENES DEVOCIONALES DE LA VIRGEN Y OTRAS ESCULTURAS</b>	257
4.1. Autores extranjeros, obras extranjeras. La importación de esculturas	257
4.2. Distribución geográfica de las obras e individualización de talleres	261
4.3. Pervivencia y superación del románico	264
4.4. Datación de las imágenes devocionales de la Virgen y otras esculturas	266
<b>5. EL LUGAR DE LAS IMÁGENES</b>	273
5.1. Cruces “de término”	273
5.2. Imágenes en litigio	286
5.3. El ámbito rural: imágenes devocionales de la Virgen	287
5.4. Las afueras: la salida del pueblo	296
5.5. Las afueras: los puentes	306

5.6. Las afueras: la horca	307
5.7. <i>Cada millia passum</i>	313
5.8. Santuarios	315
5.9. El cementerio	317
<b>6. LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE MARÍA EN LA IMAGINERÍA ESCULTÓRICA</b>	
<b>VALENCIANA</b>	323
6.1. Virgen sedente o Trono de Sabiduría	325
6.2. Atributos de las imágenes valencianas	326
6.3. María, reina de Valencia	330
6.4. Virgen de la Leche	337
6.5. Virgen de Ternura	338
6.6. Las cruces de término. Particularidades iconográficas	339
6.7. ¿Quién acompaña a María?	345
6.8. La Virgen con el Niño en el reverso de las cruces de término	347
6.9. Otros tipos iconográficos en las cruces de término	349
6.10. Virgen de la Misericordia	354
<b>7. ADVOCACIONES DE LAS IMÁGENES VALENCIANAS DE LA VIRGEN</b>	357
<b>8. LEYENDAS Y TRADICIONES</b>	375
8.1. La tradición oral	379
8.2. Culto y legendario contrarreformista	385
8.3. Leyendas documentadas de época medieval: <i>“luminaries i visions”</i>	396
8.4. Labrador o pastor	406
8.5. La visión sagrada provoca defectos físicos como señal	416
8.6. La conexión bizantina	425
8.7. Imágenes vivientes	434
8.8. Las tradiciones valencianas en el contexto de las recopilaciones de milagros hispánicas	442

<b>9. ESPACIO Y CULTO A LA VIRGEN</b>	449
9.1. La muerte en el camino	449
9.2. María eucarística, camino a la salvación	467
<b>CONCLUSIONES GENERALES</b>	485
<b>LISTADO DE IMÁGENES</b>	491
<b>BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES</b>	513
Bibliografía	513
Fuentes literarias	540
Archivos	544
<b>APÉNDICE</b>	545
Introduction	545
Conclusions	563
<b>CATÁLOGO DE IMÁGENES</b>	569
Imágenes escultóricas	569
Imágenes de culto	589
Cruces de término medievales	752
Cruces de término modernas	1168
Mapas	1304



## **Introducción**

La presente tesis es una aproximación a la escultura mariana medieval en el antiguo reino de Valencia. Aunque nos centraremos en las imágenes conceptuales -sin obviar referencias a tipos iconográficos narrativos, cuando sea necesario-, el alcance geográfico, temporal y tipológico de la misma es muy amplio. Sin embargo, ya que no contamos con estudios específicos sobre este tema, vale la pena abordarlo de manera panorámica con el fin de establecer un punto de partida de cara a nuevas investigaciones.

Empezaremos por establecer los límites geográficos de la investigación, que han regido la elección de las obras a tener en cuenta. Se trata de los territorios que formaban parte del antiguo reino de Valencia durante los siglos XIII al XV, por lo que quedan fuera de nuestro estudio poblaciones como Requena, Utiel o Villena, cuyas imágenes responden a una filiación estilística y a una situación socio-política distinta. Estudiaremos, por tanto, la escultura mariana bajomedieval en el reino de Valencia, es decir, las imágenes que, de una manera u otra, llegaron a encontrarse en cualquier punto de la geografía valenciana durante los últimos siglos de la Edad Media.

La cronología de partida no ofrece ninguna duda, en tanto que la aparición de imágenes, escultóricas o no, es paralela a la constitución, tras la conquista, de la nueva sociedad cristiana en tierras valencianas. Por otro lado, el punto de llegada lo encontramos en el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, si bien, en virtud de las características de toda transición, no podemos señalar un momento determinado. Podríamos decir que son objeto de nuestra consideración todas aquellas imágenes que, tanto formal como iconográficamente -por la vinculación indisoluble de ambos aspectos-, estarían más cerca de una sensibilidad medieval (cultura gótica), que de una moderna (cultura humanista o renacentista). Desde el punto de vista estilístico, estaríamos hablando de escultura románica y, sobre todo, gótica. Pese a que no nos

detendremos en las cuestiones de estilo, la elección de unas características formales concretas implica una determinada estructura de pensamiento que, en el caso de las obras consideradas retardatarias, estaría íntimamente ligada con la época inmediatamente anterior.

Así pues, una imagen gótica del siglo XVI quedaría fuera de lo que estrictamente se considera la Edad Media, sin embargo, las tendremos en cuenta si ello contribuye a la mejor comprensión del resto de las obras. De hecho, hemos dedicado, incluso, un nutrido grupo de fichas a las cruces de término de época moderna (fichas nº 198-239), con la finalidad de demostrar la existencia de una tipología iconográfica propiamente medieval, en contraposición con la de cruces renacentistas y, sobre todo, con la de cruces procesionales contemporáneas (fig. 346) a las que vamos a estudiar.

Por otro lado, nuestro objeto de estudio no se limita a la escultura producida en el reino de Valencia, sino que comprende toda aquella obra destinada a cualquiera de sus poblaciones, bien fuera importada -incluso anterior a los límites cronológicos que acabamos de establecer-, creada por artistas foráneos o valencianos. Nuestro propósito es entrever, a través de las imágenes de la Virgen, el pensamiento, creencia y modo de vida de los valencianos durante la baja Edad Media, por lo que conviene conocer sus preferencias icónicas, independientemente de dónde y por quién fueron creadas las obras e incluso de cuándo fueron creadas.

La producción escultórica demandada desde Valencia responde a unas necesidades diferenciadas a partir de su conquista y su institucionalización. El comitente se impone en la elección del tipo iconográfico, y a menudo también en la forma, de manera que la obra se adapta a las circunstancias de la zona a la que se destina; incluso cuando se trata de obras producidas en serie, en las que media una elección intencionada, o aunque la imagen no sea el resultado de un contrato especialmente realizado para un determinado lugar.

De tal manera, en diversas poblaciones valencianas encontramos ejemplares escultóricos, datables entre los siglos XII y XIII, cuya importación permitió, en su momento, satisfacer unas necesidades y que nos ofrecen información sobre una época y unas circunstancias concretas. Pese a estar “pasadas de moda”, la aceptación de obras reaprovechadas, producida por imperativos históricos, las dotó de actualidad. Por esta

razón, las trataremos como si hubieran sido producidas tras la conquista. Por la misma razón, tomaremos en consideración las imágenes desaparecidas.

## **¿POR QUÉ IMÁGENES ESCULTÓRICAS?**

El interés por tratar de enmendar, de alguna manera, el olvido al que ha sido sometida la escultura valenciana por parte de la historiografía del arte, nos lleva a centrar en ella nuestra atención. Sin embargo, el método iconográfico e iconológico, escogido en esta investigación, se sitúa al margen de la sistematización tradicional de las artes, lo que nos lleva a justificar la selección de piezas que son objeto de nuestra investigación. Dado que la escultura tratada como imagen es indisoluble de la pintura, la orfebrería y el textil, en primera instancia, no deberíamos distinguir entre las manifestaciones artísticas. Sin embargo, analizar el fenómeno mariano a través de las representaciones escultóricas comporta una acotación de nuestro objeto de estudio que va más allá de la simple clasificación disciplinaria y que, como otros aspectos de la imagen, responde a la especificidad funcional de estas obras. Los diferentes soportes introducen particularidades en la representación y hasta en la elección de tipos iconográficos, dando lugar incluso a géneros diferenciados –imágenes de culto e imágenes de devoción, por ejemplo-, aun cuando existe una equivalencia temática.

La tridimensionalidad y la materia de una escultura no sólo condicionan su ubicación, por ejemplo en las portadas o en las cruces de término, sino que también determinan su función. E incluso su calidad de objeto sagrado, cuando se trata de imágenes de culto, establecida por una serie de leyendas, que les otorga y ratifica su carácter milagroso y del que carecen la mayoría de representaciones pictóricas. Al respecto, conviene hacer notar que, entre los simulacros bidimensionales de María, sólo los iconos recibían (y reciben) ferviente veneración y comparten con los escultóricos la formación de una leyenda que explica su origen. Así pues, solamente la escultura se adapta al marco arquitectónico y sólo las imágenes escultóricas, a excepción de los iconos, pueden llegar a ser imágenes de culto, que no de devoción, identificadas éstas con la imaginería de altar, sea escultórica o no. Aun así, será forzoso hacer alusión a otras disciplinas artísticas e incluso estudiar previamente el origen y desarrollo de los

principales tipos iconográficos conceptuales que pueden (o no) estar ampliamente representados en la imaginería valenciana.

La mayor parte de los trabajos dedicados a este tema han eludido el estudio del medio –entendido como concreción material a través del cual se manifiesta una imagen, la sustancia que permite percibirla a través de los sentidos- y como éste ha determinado el alcance social y la trascendencia religiosa de algunas imágenes. La materialidad de las esculturas o, en este caso, su tridimensionalidad, es la propiedad que explica, más allá de cualquier otra particularidad, las distinciones que recibieron estas imágenes sobre sus contemporáneas bidimensionales.

La sacralidad de la imagen tridimensional, que había sido ratificada por la voluntad divina, expresada en una leyenda, otorgaba a la obra escultórica una significación añadida. La imagen de culto poseía un interés diferente al del retablo, con más posibilidades de pervivir en el tiempo, ya que “en la Edad Media se celebraba la contradicción entre presencia y ausencia en las obras en imagen antiguas, que contenían una época distinta y, sin embargo, libraban el salto temporal en la pervivencia de su presencia visible”<sup>1</sup>. Una buena muestra de la trascendencia del medio material en las imágenes de culto valencianas es su pervivencia hasta la actualidad.

La desaparición traumática de muchas de ellas conllevó la necesidad de sustituirlas de forma que las nuevas imágenes adquirieran una sacralidad similar a la de sus prototipos. Una manera de hacerlo fue incorporar en la nueva escultura algún fragmento de la imagen original, como en la Virgen del Puig (ficha nº 53) o conservar éstos como si se tratara de reliquias, como en la Virgen del Llosar de Vilafranca (ficha nº 68). Anteriormente, en 1665, había ocurrido algo parecido con la Virgen de la Seo de Xàtiva (ficha nº 76), cuya mano derecha, con la que había realizado el milagro de detener una epidemia de peste, fue cortada y recubierta de plata. Sin detenerse a considerar hasta qué punto se atentaba contra la integridad de una imagen considerada sagrada, es evidente que el medio predominaba sobre la imagen conceptual de la Virgen de la Seo.

Este tipo de actuaciones, no obstante, se constata también en otros lugares de Europa, aunque a diferencia de Valencia, no se limitan a imágenes escultóricas. El ejemplo aportado por Belting se refiere a la tabla de la Virgen del monasterio de

---

<sup>1</sup> Belting, H., *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007 p. 39.

Fröndenberg que, en torno a 1400, fue sustituida por una nueva versión, la cual incorporó dos fragmentos de la obra original, realizada con madera de la cruz, para “garantizar la sucesión legítima mediante la identidad material”<sup>2</sup>. Así pues, los casos de sustitución de imágenes constatados en territorio valenciano se producían ya en Europa durante la Edad Media.

Independientemente de la veracidad de sus rasgos –es decir, aunque no se trate de reproducciones de modelos originales-, una escultura, por su corporeidad, se asemejaba más a la figura histórica de María. Procesionable y dotada de movilidad, la escultura exenta se justificaba a sí misma y su sacralidad iba más allá de los criterios de la moda a los que estaban sometidas pinturas o esculturas arquitectónicas, e incluso aquellas imágenes escultóricas que no venían protegidas por un hallazgo legendario y su consiguiente culto. Si bien algunos iconos podían desplazarse, según el *corpus* legendario cristiano, únicamente las esculturas eran capaces de moverse como hechas de carne y hueso, una capacidad incompatible con la bidimensionalidad.

Lo vemos, por ejemplo, en el siglo XIII, en algunas de las *Cantigas* de Alfonso X, en las que una imagen escultórica de María mueve un brazo o una pierna para proteger a alguien del impacto de un proyectil (cantigas 51 y 136), para dar la comunión ante un joven judío (cantiga 4) o para evitar que caiga la imagen del Niño de su falda (cantiga 38). Con ello, se pretendía demostrar que la persona representada estaba presente en la imagen, lo que quedaba concluyentemente testificado en la última cantiga mencionada, donde antes del milagro se había puesto en duda la creencia en “*aqueles ydolos pintados*”. Pero las imágenes marianas no son las únicas que están dotadas de movimiento, ya que en la cantiga 59 se cuenta “*como o crucifisso deu a palmada a onrra de sa Madre aa monja de Fontebrar que posera de ss’ ir con seu entendedor*”.

En el *Salterio de París o de la reina Ingeburge* (fig. 0), realizado alrededor del año 1200, la imagen mariana a la que reza Teófilo abandona su lugar sobre el altar, como si la escultura hubiera cobrado vida, para encararse con el diablo. Aquí, María está lejos de ser una pequeña imagen de culto; se trata de una figura de medio cuerpo, pero de tamaño natural y parece que el clérigo se dirige a la Virgen en persona, la misma que en el folio siguiente se enfrenta al diablo para recuperar el contrato que Teófilo había firmado entregándole su alma.

---

<sup>2</sup> Belting, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009, p. 584.

En el caso de las imágenes de culto, se han descartado aquellas de las que no hay datación segura. Gran parte ha desaparecido, probablemente con los documentos que las pudieran haber mencionado y, en el mejor de los casos, únicamente se conserva alguna fotografía, donde las imágenes suelen aparecer cubiertas por un manto. En todo caso, resulta muy difícil seguir el rastro documental de estas obras, tanto si fueron importadas, como encargadas en o desde Valencia.



Fig. 0. Historia de Teófilo, *Salterio de París o de la reina Ingeburge*, Francia, ca. 1200, Chantilly, Musée Condé, ms. 9-1695, f. 35v y 36.

También centran nuestra atención las conocidas como cruces de término, o *peirons*<sup>3</sup> en Castellón, donde su número era considerable antes de 1936 –como en Aragón y Cataluña–, ya que muchas de las imágenes marianas que conocemos formaban parte de estas obras, pues la presencia de la Virgen con el Niño en el reverso es

<sup>3</sup> Aunque estas cruces no hacen honor a su nombre, hemos decidido mantener la denominación más utilizada en Valencia, pues *peiró* designa también una pequeña capilla con retablo de azulejos. Otras denominaciones, como cruces de piedra, obvia el uso previo (e incluso posterior) de la madera. Más tarde, también se utilizó el hierro al sustituir cruces anteriores, que en la mayoría de los casos eran de piedra. El término “cruces al viento”, propuesta por Albert Bastardes, hace hincapié en su ubicación exterior. Vid. Bastardes, A., *Les creus al vent*, Barcelona, Millà, 1983.

invariable. La figura de María se repite tanto o más que la del mismo Crucificado, ya que también solían formar parte del Calvario. Dado que las imágenes más comunes son quizá las más representativas de las profundas tendencias de la cultura de una época<sup>4</sup>, su inusitada abundancia hace de estas obras un objeto de estudio ineludible en la presente investigación.

Pero son muy pocas las cruces que se conservan y prácticamente ninguna en su emplazamiento original, lo que dificulta notablemente la investigación. Por fortuna, existen fotografías de las cruces perdidas, así como descripciones, aunque estos documentos son insuficientes para estudiar en profundidad, no tanto la datación y el estilo al que pertenecen estas obras, como su ubicación concreta, su tipología iconográfica y por tanto su función.

Por otro lado, la desaparición de gran parte de las obras que vamos a estudiar, requiere la consideración de textos anteriores a la guerra civil, cuya utilidad se pone de manifiesto por las descripciones, especialmente iconográficas, que ofrecen. Como en el caso de gran parte de las obras que nos ocupan, especialmente las imágenes de culto de la Virgen, el estallido de la guerra civil supuso la pérdida de muchísimas cruces de término. Providencialmente, el fotógrafo catalán Adolf Mas, que había realizado un viaje por nuestras tierras entre 1917 y 1919, dejó constancia fotográfica de una considerable cantidad de estas obras, especialmente de Castellón. En esta época, entre 1918 y 1922, se publicó *Geografía general del reino de Valencia*, dirigida por Carreras y Candi, que también aportó una interesante documentación fotográfica, así como el *Inventario monumental de Tortosa*, redactado por Milián Boix en 1930. Pero algunas cruces ya habían desaparecido de su emplazamiento original antes de 1936, por lo que no queda de ellas más que su recuerdo. Sin embargo, las circunstancias tan diversas en las que fueron retiradas han permitido recuperar algún fragmento e incluso la cruz entera (ficha nº 143). Por lo tanto, la documentación que nos permite estudiar las cruces de término es fundamentalmente gráfica y arqueológica, ya que son muy escasas las fuentes escritas que testimonian su existencia.

Para conocer cuál pudo haber sido su función y como ésta ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, es fundamental conjugar la localización y datación de estas obras. Normalmente, echamos en falta una discriminación cronológica en muchos de los

---

<sup>4</sup> Schmitt, J.-C., *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, Gallimard, 2002, p. 21.

trabajos que se han encargado de estudiar el conjunto de cruces de una determinada región. En la mayoría de los casos, se proponen usos intemporales para estas piezas que no tienen en cuenta ni la época ni el contexto en que fueron realizadas y, en ocasiones, tampoco su tipología.

## OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

Si bien encontramos una eventual semejanza entre los tipos iconográficos de las imágenes pictóricas y de las escultóricas, su representatividad y la forma en que la sociedad las consumía varían dependiendo de su configuración material y, por ende, del lugar para el que se realizaban o al que finalmente iban a parar, hasta de su eventual movilidad, dando lugar incluso a géneros diferenciados, pese a la equivalencia temática. Y es, precisamente, el objetivo de este trabajo dilucidar las implicaciones culturales de las imágenes escultóricas de María en la sociedad valenciana bajomedieval. Ésta es, en última instancia, la que determina su representación icónica<sup>5</sup>, pero tampoco puede separarse del análisis estructural de la obra<sup>6</sup> y del resto de sus características.

Así pues, para estudiar el *corpus* de obras ya expuesto, seguiremos el método iconográfico-iconológico, como se define en el segundo volumen de *Iconografía e iconología*, de Rafael García Mahiques. Según este método, las imágenes conceptuales, a las que nos vamos a ceñir, son las que plasman ideas o dogmas, tomando como modelo el mundo sensible. Se oponen a las narrativas, aunque pueden llegar a coincidir con éstas, y su consideración como tales depende a veces de las circunstancias. Así pues, como afirma García Mahiques, la *a priori* imagen narrativa de la Crucifixión pasa a ser conceptual cuando se dispone para el culto en diferentes contextos: la imagen de altar, la cruz procesional o la cruz de término<sup>7</sup>.

Tomaremos como punto de partida de este trabajo la catalogación previa de las obras, mediante el modelo Apes. Desarrollado por la Universitat de València, Apes es una base de datos iconográfica de arte hispánico, cuyo objeto es facilitar el estudio de

---

<sup>5</sup> García Mahiques, R., *Iconografía e iconología*. 2. Cuestiones de método, Madrid, Encuentro, 2008, p. 71.

<sup>6</sup> También Schmitt sigue en su concepción metodológica de la Historia del Arte la herencia de Aby Warburg. *Vid.* Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 54.

<sup>7</sup> García Mahiques, R., *op. cit.*, 2008, p. 73.



las imágenes con un enfoque iconológico y culturalista. Sin embargo, hemos modificado las fichas para adaptarlas a nuestros propósitos. A los campos habituales, en el caso de las imágenes de culto, se han añadido otros dos en los que hemos constatado, por un lado, la tradición oral sobre su hallazgo o cualquier otro hecho prodigioso por el que hayan sido consideradas imágenes milagrosas y, por otro, los datos documentados en época medieval que permitan verificar el culto otorgado a la imagen en el período que nos ocupa, su advocación o, incluso, la leyenda de su hallazgo. También hemos localizado sobre el mapa de algunas poblaciones la ubicación de sus cruces de término, con la finalidad de interpretar su localización.

Tras el estudio de este *corpus* de imágenes, que no pretende ser un catálogo exhaustivo, pero sí bastante representativo, nos encontramos con la necesidad de estructurar la tesis en dos partes. En primer lugar, estudiaremos la continuidad y variación de los principales tipos iconográficos conceptuales de María, que nos permitirán establecer el contexto icónico en el que ubicar el estudio de las obras analizadas en las fichas. Los capítulos han sido clasificados en dos apartados, según si el tipo pone de manifiesto la maternidad divina de María o si, por el contrario, acentúa sobre todo su condición real y su consiguiente glorificación. En esta primera parte, se ha tenido en cuenta todo tipo de imágenes, independientemente de la disciplina artística a la que pertenezcan, pues está centrada exclusivamente en el estudio de los tipos iconográficos marianos, su origen, variaciones y continuidad, tal como se ha hecho en García Mahiques, R. (dir. y coord.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. 1. La Visualidad del Logos, Madrid, Encuentro, 2015.

La segunda parte se centrará en la imaginería escultórica valenciana. Sin embargo, en lugar de comenzar por analizar sus aspectos formales, como es propio del método iconográfico, en el primer apartado, “Antes de la Madre de Dios”, estudiaremos, por un lado, los fundamentos antiguos de ciertas creencias populares que pudieron haber influido en la religiosidad medieval y, por tanto, en la forma de aprehender las imágenes marianas. Por otro lado, nos fijaremos en determinados aspectos de la cultura islámica que habrían contribuido, pese a su aniconismo, a la pervivencia de los supuestos anteriores, y en si los parámetros de la repoblación cristiana y la continuidad de comunidades islámicas en determinadas zonas del reino de Valencia podrían explicar la localización de las imágenes de culto o de las cruces de término según una función evangelizadora o doctrinal.

A continuación, en la que es normalmente la primera fase del método iconográfico-iconológico, analizaremos las teorías estilísticas y atribucionistas de las obras. Conocer al autor, o en su defecto, al comitente o propietario de la imagen, o su procedencia, o establecer con la mayor precisión posible la fecha de creación de un monumento constituirán los fundamentos de nuestro trabajo. Los aspectos formales, entendido el medio como parte de los mismos, adquirirán un valor considerable, teniendo siempre en cuenta la metodología iconológica en su interpretación. Se trata de conceder su justa importancia a esta fase del método panofskyano.

En este aspecto, hemos tenido en consideración las obras de Hans Belting<sup>8</sup>, especialmente *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Múnich, W. Fink, 2002 (tr. de Vélez Espinosa, G. M., *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Kats, 2007), en la que se define el medio tal y como hemos expuesto más arriba. Al fin y al cabo, el método iconográfico-iconológico se caracteriza por su interdisciplinabilidad, que quedará reflejada en el análisis del estado de la cuestión.

El siguiente apartado está dedicado a la localización de las imágenes marianas, circunstancia que no suele tenerse en cuenta, pero que también determina su significación. Seguidamente analizaremos su tipología iconográfica y las advocaciones de las imágenes de culto, independientes de aquella –a veces discordantes entre sí-, y de las que carecen el resto de representaciones, sean escultóricas o no. Del mismo modo, las leyendas y tradiciones, a las que dedicamos el capítulo posterior, son exclusivas de este tipo de imágenes y, como sus títulos, fundamentales para comprender su significación en la sociedad valenciana medieval. Por último, nos centraremos en la interpretación, no sólo de las imágenes marianas de las cruces de término, sino de las obras completas, teniendo en cuenta su localización y tipología iconográfica, analizadas en capítulos anteriores.

De alguna forma, la estructura del presente trabajo se ajusta al modo en que, según Schmitt, las imágenes se organizan, al menos, en torno a dos polos, para funcionar en ciertos espacios sociales. Por un lado, la universalidad de la tradición cristiana (manifestada, en nuestro caso, en un determinado sistema de representación) y,

---

<sup>8</sup> *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, C. H. Beck, 1990 (*Imágenes y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009) y *Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Mann, 1981 (tr. *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New Rochelle, Aristide D. Caratzas, 1990).

por otro, el *locus* particular, la iglesia parroquial, el lugar de peregrinación, la ciudad consagrada a su santo patrón y al culto de sus imágenes<sup>9</sup>.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Parejos al escaso número de esculturas bajomedievales conservadas en el ámbito del antiguo reino de Valencia, se encuentra el total e importancia de los trabajos que se han encargado de su estudio. Esta carencia se agrava cuando se trata de investigaciones que vayan más allá del aspecto estilístico o atribucionista de la obra. Aunque nuestro propósito es estudiar el trasfondo cultural asociado a las imágenes escultóricas de María, el análisis de su tratamiento formal ha sido imprescindible como paso previo. Por este motivo, partimos del trabajo de destacados investigadores, la mayoría de los cuales se ha dedicado, casi en exclusiva, a indagar sobre este aspecto de la escultura medieval valenciana. Hemos tratado de manejar, en todo momento, la bibliografía más actualizada, aunque también hemos acudido a las obras consideradas clásicas que, en algunos casos, son las primeras y las últimas en interesarse sobre determinadas piezas escultóricas. Así, dado el ambicioso alcance de nuestro proyecto y la escasez de estudios con el mismo enfoque, partiremos de estos trabajos inestimables, sin cuestionar sus conclusiones en relación a la cuestión formal y estilística de las obras, para añadir nuestra aportación al estudio de un tema, que tan poca atención ha recibido, en comparación con el resto del arte medieval valenciano.

Los estudios dedicados únicamente a la escultura son ya muy antiguos y se centran especialmente en los autores. Se trata del artículo de Sanchis Sivera “La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia”, de 1924, en *Archivo de Arte Valenciano* y los de Durán Cañameras, “La escultura medieval en el reino de Valencia”, para *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, que fueron publicados en los años 40. No podemos pasar por alto, aunque se limite a Castellón, el artículo dedicado por Sarthou Carreres a la “Escultura religiosa en Castellón”, que apareció en 1920, y sobre todo el de Sánchez Gozalbo, “Imágenes de Madona Santa María. Notas para un

---

<sup>9</sup> “[...] nos images fonctionnent dans des espaces sociaux emboîtés, s’organisant autour de deux pôles au moins: d’un côté l’universalité de la référence chrétienne, de l’autre le locus particulier, l’église paroissiale, le lieu de pèlerinage, la cité vouée à son saint patron et au culte de ses images”. Vid. Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 29.

inventario en las comarcas de Morella, el Maestrazgo, la Plana y Segorbe”, que sigue siendo un referente, pese a haber sido publicado en 1949.

Los trabajos más recientes, por otro lado, forman parte de obras más vastas que, por su carácter divulgativo, no dejan de ser sumarias y superficiales, y prácticamente ninguno se ha dedicado en exclusiva a la escultura medieval. Cabe mencionar, en primer lugar, el capítulo de Catalá Gorgues en el segundo volumen de la *Historia del Arte Valenciano* de Aguilera Cerni, publicado en 1988. Junto con el dedicado a la Lonja, se trata de la relación más exhaustiva de imágenes escultóricas realizada hasta el momento. En la misma línea, aunque menos ambiciosos, se encuentran los trabajos de José i Pitarch que, por el contrario, lleva a cabo un estudio más detenido de la producción escultórica en territorio valenciano. Los trabajos a los que nos referimos son el capítulo “Les arts plàstiques. Escultura i pintura gòtiques”, en *Història de l’Art al País Valencià* de Llobregat e Yvars, publicado en 1986, y “La imatge”, de 1989, en la *Història del País Valencià*, dirigida por Belenguer Cebrià.

Exclusivamente sobre Alicante, mencionaremos el capítulo de Llobregat Conesa dedicado a la escultura, en el catálogo de la exposición *Gótico y renacimiento en tierras alicantinas. Arte religioso*, de 1990. Recientemente, la escultura está suscitando un mayor interés en Valencia, dando lugar incluso a la realización de tesis doctorales como la de Heras Esteban en 2003, *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*.

En los últimos años, la labor realizada por la Fundación La Luz de las Imágenes ha dado lugar a diversos catálogos de exposiciones y libros de estudios que han contribuido a profundizar en la comprensión de la imaginería escultórica medieval, siempre dentro de una visión mucho más amplia del arte valenciano. La restauración a la que han sido sometidas muchas de las piezas, ha aportado una valiosa información que ha permitido ajustar su datación o su procedencia. Cabe destacar el catálogo de la exposición que tuvo su sede central en Sant Mateu en el año 2005, *Paisajes sagrados*; así como la publicación del libro de Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes, y de la imagen de la fuente de la salud*, de 1596. Uno de los primeros textos que relata hallazgos milagrosos de imágenes marianas en Valencia. Entre las obras generales, publicados por la Universitat de València, se cuentan los exhaustivos estudios dedicados a ciudades concretas, como Valencia o Xàtiva, aunque muy vastos disciplinariamente.

La atención prestada a las comarcas del norte, que tantas obras aportan a nuestra investigación, se completa con el valioso catálogo, coordinado por Sanjosé Llongueras, de la exposición *La Memòria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*, que tuvo lugar en 2003. Dada la cantidad de obras que nos conciernen, sobre todo *peirons*, pertenecientes a Morella y Els Ports, hay que tener muy en cuenta esta obra que, a diferencia de las anteriores, aunque no se limitó al ámbito escultórico, sí se centró en el período que nos ocupa. También en el Museo de Bellas Artes de Castellón y en el Catedralicio de Segorbe existe una importante concentración de esculturas medievales. Al primer conjunto, le dedicó Olucha Montins un artículo en 1999; mientras que, junto con Montolío Torán, publicó otro sobre el museo segorbino en 2004. Para terminar, hay que mencionar las recientes investigaciones de Zaragoza Catalán, autor del catálogo de la exposición *Memorias olvidadas. Imágenes de la escultura gótica valenciana*, publicado en 2015.

Dos años antes, en 2013, la Diputación de Castellón había publicado el ya mencionado *Inventario monumental dertusense*, escrito en 1930 por Milián Boix y que, conservado en el Archivo Diocesano de Tortosa, nunca había sido editado. Su exhaustiva descripción de la diócesis de Tortosa, a la que pertenecía el norte de Castellón, aunque con algunos errores, es fundamental para conocer muchas de las obras de las que nos privó el estallido de la guerra civil, que aparecen descritas o incluso fotografiadas. Por la misma razón, hay que tener en cuenta los cinco volúmenes de la *Geografía general del reino de Valencia*, dirigida por Carreras y Candi, de 1918-1922, aun tratándose de una obra antigua y de vasto alcance. En relación con el conjunto escultórico de las cruces de término, no podemos pasar por alto los artículos de Carreres Zacarés para *Archivo de Arte Valenciano* sobre “Cruces terminales de la ciudad de Valencia”, hasta el momento el estudio mejor documentado sobre estas obras.

Respecto a las imágenes de culto, concretamente a su condición sagrada y a las leyendas que la sustentan, hemos recurrido a las primeras crónicas que dan noticia de las mismas. Del siglo XVI, la primera y segunda parte de la obra de Beuter, de 1538 y 1551 respectivamente, y el *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino* de Viciana, publicado en 1564, son las más antiguas. A ellas, hay que añadir la *Década primera de la historia de la insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia* de Escolano, de 1610, y su segunda parte, que vio la luz al año siguiente; de Dolz del Castellar, los cuatro volúmenes de *Año Virgineo, cuyos dias son*

*finezas de la gran reyna del cielo, Maria Santissima*, de 1686, y el manuscrito de Castelví Coloma, *Catálogo de todas las santas imágenes de nuestra señora que dichosamente se veneran en la ciudad, villas y lugares en el reyno de Valencia* [...], datado en 1689. La redacción de algunas tradiciones sobre hallazgos de imágenes marianas permite un estudio comparado con aquellas documentadas en época medieval, bien en obras literarias o en documentos de archivo.

Sobre estos últimos, la escasez proporcional de la producción escultórica frente a la superior cantidad de obra pictórica y arquitectónica conservada, así como la hipotética mayor excelencia de estas últimas, ha sumido a la primera en un relativo olvido por parte de los investigadores. Así, a la documentación perdida, se suma aquella que todavía duerme en los archivos, relegada a la indiferencia, contrariamente a lo que ha ocurrido, por ejemplo, con la pintura. Si bien es cierto que falta mucha de la referente a la creación escultórica, en algunos casos una investigación más exhaustiva, o un hallazgo fortuito, podría desvelar determinadas incógnitas que hoy todavía son objeto de hipótesis difíciles de probar o que no van más allá del ámbito de la conjetura. De ahí que las pocas tradiciones documentadas en la baja Edad Media, como la de la Virgen de Sales (ficha nº 55) se hayan tomado como referencia.

El polo opuesto a la parquedad de estudios académicos es la profusión de trabajos de carácter piadoso, como los de Ferri Chulio, en el caso de las imágenes de culto. Normalmente, se esquiva su tipología iconográfica y, sobre todo, la relación de estas obras con su contexto cultural, es decir, su aspecto iconológico. Sin embargo, dado el interés de sus autores o lectores por cualquier detalle relacionado con la imagen de su devoción, estas obras aportan valiosa información documental, que difícilmente encontramos en otros textos.

Sin embargo, sobre imágenes concretas se han publicado algunos trabajos meritorios como los de Aparicio Olmos, de los años 60 y 70, dedicados a la Virgen de los Desamparados de Valencia; los dedicados a la Virgen del Lledó de Castellón por Beltrán y Marco en 1987 o los publicados por Campos en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, entre 1979 y 1985, donde también publicó Revest en 1924, por citar sólo a algunos; los más recientes de Besó sobre la Virgen del Olivar de Alaquàs; los estudios de Ferreres i Nos en torno al santuario y la Virgen de la Font de la Salud de Traiguera, de 1992; el de Castell Bomboi sobre *Santa María del Rebollet, patrona canónica de la ciudad de Oliva*, de 2000; o el de Trescolí Bordes, *Velles i*

*novelles. L'Alcúdia i les festes a la Mare de Déu de l'Oreto*, de 2006, entre otros. Finalmente, hay que mencionar las publicaciones del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración sobre algunas obras restauradas, como la Virgen del Llosar de Vilafranca, de la Naranja de Olocau del Rey, de la Leche de Torres Torres y de los Desamparados de Valencia.

También son numerosos los artículos dedicados a cruces de término concretas o al conjunto de un determinado lugar. Entre ellos destacan los de Cebrián Molina sobre la Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (1987) o la de Meliana (1998); los publicados en el *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo* por Simó Castillo (1983) o Meseguer-Carbó y Micó Navarro (2013) o en otras revistas como *Valencia Atracción* (1931), *Vallivana* (1945), *Archivo de Arte Valenciano* (1984) o *Penyagolosa* (1987).

Más allá del método iconográfico-iconológico, o más bien por la vastedad de materias cuyo dominio se presupone en la fase iconológica, se hace necesario considerar estudios dedicados a otros ámbitos de conocimiento, como la historia, la antropología, la religiosidad popular o la literatura.

La mayoría de estudios en el ámbito valenciano, no sólo los dedicados a la escultura medieval, obvian por completo la metodología empleada en el presente trabajo, por lo que tendremos que recurrir a investigaciones más generales o dedicadas a otras regiones más o menos cercanas. Sobre la cultura visual, ya había escrito Schmitt en su “La culture de l’imago”, de 1996, y más tarde, en 2002, en su *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, Gallimard, 2002.

Sobre las advocaciones de la Virgen, cobra especial importancia la obra de Vesga Cuevas, *Las advocaciones de las imágenes marianas veneradas en España*, de 1988; mientras que, sobre el culto mariano en España, aún hay que tener en cuenta el libro de Sánchez Pérez, pese a datar de 1943. Entre los textos, más recientes, que nos permiten comprender el contexto cultural en el que se inscribe el uso de las imágenes y la devoción mariana podemos citar “La devoción a la Virgen en la sociedad medieval y su reflejo en la literatura y el arte”, publicado por Mateo Gómez en 1989, o “Les imatges marianes. Prototips, rèpliques i devoció”, escrito por Español i Bertran y publicado en *Lambard. Estudis d’Art Medieval* en 2002-2003.

En este área de conocimientos destaca el libro de Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, publicado en

2007; así como el artículo de García Avilés, “Imagen y ritual. Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media”, de 2010, que tratan sobre el uso político de la imagen. De este último autor son los siguientes artículos sobre la condición sagrada de las imágenes de culto: “Imágenes ‘vivientes’. Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio” y “*Transitus*. Actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval”, publicados en 2007 y 2010, respectivamente. Y ya, en el ámbito valenciano, destacan los trabajos de García Marsilla sobre cultura visual, por ejemplo, “Imatges a la llar. Cultura material i cultural visual a la València dels segles XIV i XV”, de 2001.

Desde un punto de vista antropológico, aunque sin distinciones cronológicas, cabe mencionar también la obra de Albert-Llorca, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, de 2002, algunas de las cuales son españolas e incluso valencianas. De hecho, la misma autora ya había prestado atención a alguna de las imágenes que nos ocupan en 1994, cuando publicó el artículo “La fabrique du sacré. Les vierges ‘miraculeuses’ du pays valencien”.

Las investigaciones sobre colecciones medievales de milagros de la Virgen permiten establecer un esquema aplicable al estudio de las leyendas valencianas que, como hemos visto, no se documentan hasta el siglo XVI. Una de ellas, publicada en 1981, es la de Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media*. No por ello dejaremos de acudir a las fuentes, sobre todo, aquellas más cercanas a nuestro ámbito de estudio.

Sobre las apariciones marianas concretamente, no podemos obviar el trabajo de Christian, “De los santos a María. Panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días”, que apareció en 1974; ni tampoco, de 1981, *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, resultado de la investigación del mismo autor sobre apariciones documentadas en la Edad Media. Algo más moderna, de 1999, aunque excede el ámbito hispánico, es el libro de Barnay, *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*. En el mismo año, Velasco presentó “Las leyendas de hallazgo y de singularización de imágenes marianas en España. II. Una aproximación a la categoría de imagen-persona” y ya en 2002-2003, Yarza Luaces publicó “Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII”, en la revista *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, en la que también han aparecido algunos de los artículos que hemos tomado como referencia en el estudio de ciertos tipos iconográficos.



Más recientes son algunos trabajos de Sansterre, que se sitúan en la misma línea. Tras una primera aproximación, en 1998, a los milagros de imágenes durante la alta Edad Media, en la actualidad el autor está volcado en el estudio de las imágenes milagrosas de la Virgen. Fruto de sus investigaciones son diversos trabajos de 2015, como “Images de la Vierge, récits d’origine et pelèrinages marials en Europe occidentales dans les derniers siècles du Moyen Âge” o “Unicité du prototype et individualité de l’image. La Vierge Marie et ses éfigies miraculeuses, approche diachronique d’une croyance entre évidence, rejet et ambiguïté”.

También en los últimos años, entre los investigadores que estudian el arte valenciano, empezamos a encontrar trabajos dedicados a este aspecto de la devoción mariana. En 2014, se publicó “A brave new kingdom. Images from the sea and in the coastal sanctuaries of Valencia (XIII-XV centuries)”, de Serra Desfilis, que incide en algunos temas tratados en la presente tesis, como las leyendas marianas y su utilización política en la sociedad cristiana del nuevo reino de Valencia.

Por otro lado, el estudio de las cruces de término conlleva la consulta de obras que permitan comprender su ubicación y, por tanto, su función. En diversos capítulos, tendremos ocasión de tratar la significación de la encrucijada, que en 1989 fue estudiada por Puhvel en *The Crossroads in Folklore and Myth*; y su conexión con la muerte, referida en la obra de Murray, *Suicide in the Middle Ages*, de 1998-2000, o en los estudios sobre el episodio del encuentro entre los tres vivos y los tres muertos, como el capítulo de Contenson en *L’iconographie. Etudes sur le rapport entre textes et images dans l’Occident médiéval*, de 2001, o el artículo de Franco Mata, de 2002, para el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Los estudios sobre la muerte y el más allá no sólo contribuyen a explicar ciertos aspectos de las cruces de término, sino también de las leyendas sobre imágenes encontradas. Entre ellos, destacamos el libro de Lecouteux y Marcq, *Les esprits et les morts* (1990), el de Alexandre-Bidon y Treffort, *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occident médiéval* (1993) o los de Toldrà, como *Après la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*, de 2000. Por último, respecto a la significación eucarística de las cruces de término, resulta ineludible la lectura del texto de Alejos Morán, *La Eucaristía en el arte valenciano*, todavía un referente, pese a tratarse de una publicación de 1977.

Como ya sabemos, hay pocos trabajos sobre la imaginería medieval en Valencia que sigan el método iconográfico-iconológico. Sin embargo, esta metodología sí se ha

utilizado en la investigación sobre las obras de otras regiones. Tenerla en cuenta será fundamental para llevar a cabo un estudio comparativo. De la vasta bibliografía que puede consultarse al final de este trabajo, cabe citar, por su metodología y actualidad, “Las imágenes de María en el gótico mallorquín. Tipologías y variantes iconográficas”, redactada por Cerdà Garriga en 2013. También, como ejemplo de exhaustividad en el estudio de la significación cultural de las leyendas marianas, destaca el clásico de Linehan, para el caso castellano, “The Beginnings of Santa María de Guadalupe and the Direction of Fourteenth Century Castile” (1985) y el artículo más reciente de Alarcón Román, para el catalán, “Clasificación y fuentes de la leyenda de Montserrat”, de 2007.

Sobre los *peirons*, destacan estudios como el de Martin y Martin sobre las cruces medievales de Bretaña (1977), el de Castel sobre las del Finisterre francés (1980), el de González de Durana y Barañano sobre las cruces de piedra de Vizcaya (1983), los de Castelao sobre las cruces gallegas (1990) y bretonas (1992) o el de Baudoin sobre las del Macizo Central de Francia (2000), entre otros. Así pues, hemos procurado tener en cuenta los trabajos sobre las regiones europeas más cercanas al ámbito valenciano, pero también sobre los principales territorios hispánicos donde hubo un predominio importante de este tipo de obras. Por ello, no podemos pasar por alto la recopilación que, en 1983, hizo Bastardes de las cruces catalanas en su obras *Les creus al vent*.

La comparación, por tanto, con otros conjuntos mejor estudiados y el uso de fuentes foráneas será fundamental, pese a las diferencias respecto a las cruces valencianas, por ejemplo, en aspectos como el iconográfico. Este último es muy variado en las francesas, y también en las gallegas, mientras que en territorio valenciano las cruces presentan una considerable unicidad tipológica<sup>10</sup>. Así pues, pese al alcance regional de la presente investigación, la generalización del fenómeno mariano en la Europa bajomedieval y, especialmente, en el resto de los reinos hispánicos, acrecienta su interés más allá de las fronteras de su ámbito de estudio.

Por el contrario, en relación con los límites geográficos y cronológicos de la presente investigación, es decir el reino de Valencia entre los siglos XIII y XV, la

---

<sup>10</sup> Las francesas se clasifican en cruces de cristianización, entre las que se incluyen las de caminos, encrucijadas y plazas; de culto a los muertos; de procesión; de peregrinación; de delimitación; de justicia y de misión, según Baudoin, J., *Les croix du Massif Central*, Nonette, Créer, 2000. Las gallegas pueden ser antefijas, de peregrinos, *amilladoiros*, petos de ánimas, calvarios, etc., según Castelao, A., *As cruces de pedra na Galiza*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1990. La mayoría de las valencianas son cruces de camino, aunque pueden distinguirse algunas de carácter funerario, como la Creu dels Avinyó o del fossar de Catí (ficha nº 106).

amplitud temática que requiere el enfoque iconológico, como ya hemos comentado respecto a la bibliografía más general, implica el análisis de estudios dedicados a otras disciplinas artísticas e incluso humanísticas. Sobre los iconos, no podemos pasar por alto el catálogo de la exposición *Orient en Occident. Antiques icones valencianes*, comisariada por Blaya Estrada en 2000; otro de los textos a tener en cuenta, de 1988, es el volumen de Ariño Villaroya dedicado a fiestas, rituales y creencias en *Temes d'etnografia valenciana*. También centran nuestro interés los estudios históricos, como *Urbanisme i vida a la Morella medieval (segles XIII-XV)*, publicado por Alanyà i Roig en 2000, por poner un ejemplo, o los editados por la Universitat de València, ya mencionados.

Además, la necesidad de dilucidar la función de las cruces, si son de “término” o no, y su posible utilización en la evangelización de la población mudéjar, conlleva la lectura de obras de carácter geográfico y demográfico, como los libros de Burns o Guinot, entre ellos, *Els fundadors del regne de València. Repoblament, antroponímia i llengua a la València medieval* o *Els límits del regne. El procés de formació territorial del país valencià medieval (1238-1500)*; o las tesis doctorales leídas por Torres i Faus en 1996, *Les divisions administratives històriques i l'ordenació del territori del País Valencià*, y por Cardells Martí en 2002, *Organització del territori i cultura material a l'Horta de València (S. XV)*.

En resumen, estudios del tipo que pretendemos llevar a cabo se vienen realizando desde años, también con obras españolas, aunque los investigadores que más han destacado son hispanistas extranjeros. Sin embargo, en el caso de la escultura valenciana, y de cualquier manifestación artística en general, sólo recientemente ha empezado a notarse cierto interés en los círculos académicos. Aunque algunos trabajos esporádicos se han ocupado de aspectos parciales de las obras que estamos tratando, por ejemplo, la función de las cruces de término o la tradición legendaria de las imágenes milagrosas de María, ninguno lo ha hecho con el alcance y la profundidad de esta tesis.

En conclusión, los cambios históricos que afectan las relaciones entre los dos polos antes mencionados, en torno a los que se organizan las imágenes -en ocasiones antagonistas, aunque la mayoría de las veces complementarios-, han desempeñado un papel importante en el estatuto y las diversas funciones de las imágenes. Por ejemplo,

las estatuas-relicario o *majestés* del tipo de Santa Fe de Conques, creadas a fines del primer milenio, alcanzaron el favor de la gente gracias a la “segmentación” de la sociedad<sup>11</sup>. Algo similar podríamos decir de las imágenes marianas pertenecientes a cada una de las nuevas comunidades, surgidas tras la conquista, en la incipiente sociedad cristiana, que se ven obligadas a unirse en torno a un elemento identitario común, para hacerse fuertes frente al otro, la todavía numerosa población islámica.

## AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a las que debo agradecer su colaboración o apoyo y, desgraciadamente, no todas se van a ver reflejadas en estas líneas. He de mencionar, en primer lugar, al director de esta tesis, el Dr. Rafael García Mahiques, que siempre se ha mostrado paciente y confiado en mi trabajo y me ha animado a seguir adelante en todo momento. Al personal del Departament d’Història de l’Art y de la Universitat de València en general, tanto docente como administrativo que, de una manera u otra, desde los cursos de doctorado e incluso de licenciatura, han guiado mis pasos; así como a los becarios que compartieron (o no llegaron a hacerlo) despacho conmigo, con los que siempre he disfrutado de un grato compañerismo y de enriquecedoras conversaciones, especialmente durante nuestra asistencia a congresos.

Vaya también mi agradecimiento, por su amabilidad y buena disposición, al personal del Warburg Institute de Londres, donde realicé una estancia de investigación en 2005, en el marco de la beca FPU del Ministerio de Educación, que resultó fundamental en la definición y desarrollo de la presente tesis. No quiero dejar de mencionar a la Dra. Kathryn Rudy, que fue mi tutora durante esos meses, y especialmente al Dr. Alejandro García Avilés, con el que coincidí y compartí escritorio, por sus valiosos consejos y sugerencias. De entre los numerosos investigadores y profesionales de la cultura con los que contacté durante mi investigación, no quiero olvidarme del Dr. Jean Marie Sansterre, de la Université Libre de Bruxelles, por

---

<sup>11</sup>Traducido de: “*Les changements historiques affectant les relations entre ces deux pôles les plus souvent complémentaires, parfois antagonistes, doivent avoir joué un rôle important dans le statut et les fonctions diverses des images. [...] les statues reliquaires ou majestés du type de celle de sainte Foy, qui apparaissent à la fin du I<sup>er</sup> millénaire, prennent leur essor à la faveur d’une ‘segmentarisation’ poussée de la société*”. Vid. Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, pp. 29-30.

facilitarme algunos de sus trabajos no publicados; de Mariano González Baldoví, director del Museo Municipal de Xàtiva; así como de Vicent Matamoros, director del Centre Cultural Traiguerí, y de los vecinos de Traiguera, entre ellos Albert Siset y su madre.

Mis disculpas y mi más profundo agradecimiento a aquellas personas a las que haya podido olvidar o de las que no he sabido nunca el nombre pero que, de manera anónima, han contribuido al desarrollo y culminación de este trabajo. Así, por ejemplo, los custodios de las llaves de las iglesias, cuya puerta me han abierto en la mayoría de los pueblos donde he realizado trabajo de campo; aquellas personas que se tomaron la molestia de responder a mis correos electrónicos, algunos con especial interés como el párroco de La Yesa; el archivero de Segorbe, que me atendió fuera del horario del archivo y otros muchos.

Por último, me gustaría recordar a una de las personas que más ha influido en mí y que ya no está con nosotros, mi tutora del ciclo superior de EGB, Maria Vicenta Ferrandis i Olmos, que con su pasión por el arte es la responsable del rumbo que ha tomado mi vida. Y por supuesto, no puedo dejar de agradecer a mi familia su apoyo y su infinita paciencia a lo largo de todos estos años.



## **PRIMERA PARTE**

### **TIPOS ICONOGRÁFICOS CONCEPTUALES DE LA VIRGEN**





## 1. María, Madre de Dios

De la maternidad de María y la encarnación de Cristo, ofrece la Biblia sobrados testimonios (“Pero, al llegar la plenitud de los tiempos, envió Dios a su Hijo, nacido de mujer, nacido bajo la ley”, Gal 4,4; “Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret”, Lc 1,26; “Dará a luz un hijo, y tú le pondrás por nombre Jesús, porque él salvará a su pueblo de sus pecados”, Mt 1,21). La *Conceptio Christi*, probablemente la primera fiesta oficial establecida por la Iglesia, celebrada desde la primera centuria, giraba tanto alrededor de la maternidad de María, como del Salvador<sup>12</sup>. Sin embargo, la unión de ambos principios -la maternidad de la Virgen y la encarnación del Hijo de Dios-, es decir, el reconocimiento de la maternidad divina de María, se haría esperar algunos siglos más.

Orígenes (185-254), teólogo de la escuela alejandrina, fue el primer comentarista que utilizó la palabra *Theotokos* (*Dei genitrix*, Madre de Dios) para referirse a la Virgen, término que quedó incorporado a la liturgia oriental desde la segunda mitad del siglo III. En la centuria siguiente, Alejandro, obispo de Alejandría, en su encíclica sobre la herejía de Arrio (ca. 319), también se refirió a María con este título. El himno griego traducido más tarde al latín como *Sub tuum praesidium* podría haber inspirado a Atanasio (ca. 296-373), sucesor del anterior, el uso de esta alabanza mariana, que se menciona en algunos manuscritos de sus obras, aunque los textos no aclaran con qué frecuencia. Sin embargo, el uso de este término se ve confirmado al ser negado por Juliano el Apóstata (332-363). Dadas las críticas de este emperador, parece razonable

---

<sup>12</sup> *Divine mirrors. The Virgin Mary in the visual arts*, Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 2001, p. 28.

concluir que el título alcanzó una extensa aceptación en la piedad de los fieles de Alejandría y su entorno<sup>13</sup>.

Durante la primera mitad del siglo V, el papel de la Virgen en la jerarquía celeste estuvo ligado al problema de la determinación de la naturaleza de su hijo<sup>14</sup>, consecuencia, a su vez, de la maternidad de María. La Iglesia acabó reconociendo en Cristo la existencia de dos naturalezas, dogma que provocó la aparición de varias herejías en esa misma centuria. Aparte del monofisismo<sup>15</sup> y doctrinas afines, conviene citar aquí a Nestorio, patriarca de Constantinopla, quien sostuvo que Cristo, como Dios, era hijo del Padre y, como hombre, era hijo de la Virgen. Por tanto, María no podía ser madre de Dios, sino solamente madre de Jesús, dando al término *Theotokos* el significado de “templo” o envoltura en la que habitó la naturaleza divina del Verbo.

Cirilo, patriarca de Alejandría, se mantuvo fiel a la ortodoxia romana y buscó los apoyos del emperador Teodosio II y del papa Celestino I, gestión que se tradujo en la convocatoria del concilio de Éfeso (431), ciudad donde había una iglesia consagrada a la Virgen. De “madre de mi Señor” (Lc 1,43), como la llama Isabel, se pasó fácilmente a la fórmula propuesta por Cirilo de Alejandría<sup>16</sup> (PG 77, 44-49), aceptada por la totalidad de los padres conciliares, que declararon a María como *Theotokos*. Así se zanjó una cuestión que había planteado serias dudas en el ámbito eclesial: la idea de que una mujer -recuérdese la frase paulina “*Mulieres in ecclesiis taceant*” (1 Co 14,34)- obviamente de naturaleza sólo humana, fuese el vehículo de la Encarnación, haciendo posible la venida del Hijo de Dios entre los hombres<sup>17</sup>. Poco después del concilio, Proclo, obispo de Cícico, nombrado patriarca de Constantinopla en 434, dijo de la *Theotokos* que era el templo de Dios santificado y que había librado de la maldición al género femenino (PG 65, 753).

En Occidente, el término *Theotokos* se tradujo como “Madre de Dios”, más que como “portadora de Dios”, lo que introducía una connotación incómoda. Así, los

---

<sup>13</sup> Pelikan, J., *María a través de los siglos. Su presencia en veinte siglos de cultura*, Madrid, PPC, 1997, pp. 61-72.

<sup>14</sup> Francastel, G., *Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, París, Klincksieck, 1973, p. 61.

<sup>15</sup> La iglesia monofisita tiende a la igualdad entre Madre e Hijo, mientras que la ortodoxa aboga por la subordinación de la primera al segundo. Esta tendencia se manifiesta en la preferencia por la Virgen orante, que adquiere el valor de protectora e intercesora; frente a la entronizada, que se independiza de la escena de la Adoración para convertirse en reina. Vid. Francastel, G., *op. cit.*, p. 69.

<sup>16</sup> Pelikan, J., *op. cit.*, p. 24.

<sup>17</sup> Rico Mansilla, A., *En torno a Gonzalo de Berceo. Los “milagros de Nuestra Señora” y el culto a la Virgen* <<http://www.vallenajerilla.com>> 24-4-2014.

primeros padres fueron reticentes a denominar a María, Madre de Dios. Ambrosio fue el primero, en la segunda mitad del siglo IV, en utilizar el término *Mater Dei* para referirse a la Virgen, aunque sólo lo hizo en dos ocasiones. En la siguiente centuria, a raíz del concilio de Éfeso, María fue incorporada en el arte de la Iglesia como *Theotokos*, pero sólo como *Theotokos*, entendido el término en el sentido que le daban los textos griegos, sobre todo durante el período preiconoclasta. Así pues, cualquier relación personal entre madre e hijo era obviada, como ocurre en los mosaicos de Santa Maria Maggiore en Roma (fig. 244): en la escena de la Adoración de los Magos, el Niño no se sienta sobre el regazo de su madre, sino en un trono aparte.

Igualmente, las numerosas imágenes de la Virgen producidas en Oriente en el siglo VI evitan incidir en su rol de madre, pues cuando es identificada por una inscripción, se la llama simplemente *Maria* o *Hagia Maria*, ni siquiera *Theotokos*. No será hasta después de la querrela iconoclasta, cuando María sea designada como *Theotokos* o *Mater Theos* en algunas cruces pectorales, a finales del siglo VIII y el siglo IX (Iglesia de San Nicolò di Mendicoli, Venecia; Museo Benaki, Atenas). La Virgen aparece en estas obras por partida doble, con el Niño en una cara y en la otra formando parte de la Crucifixión, donde el sufrimiento de Cristo y el dolor de María, que es madre más que nunca, pone en evidencia la naturaleza humana de ambos.

Restablecido el culto a las imágenes, la Virgen deja de ser únicamente la morada y pasa a ser la madre, un aspecto de su relación con Cristo que aún no se había formalizado. En una homilía de Jorge de Nicomedia, el análisis de las palabras de Cristo en el Calvario (“Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: ‘Mujer, ahí tienes a tu hijo’. Luego dice al discípulo: ‘Ahí tienes a tu madre’”, Jn 19,26-27) revela el interés posticonoclasta de enfatizar la naturaleza humana del Hijo de Dios, haciendo hincapié en la de su madre (PG 100, 1476). Al fin y al cabo, la suya depende de ésta por el misterio de la Encarnación, argumento esgrimido por los iconódulos a favor de las imágenes. Aquellas en las que María es *Theotokos*, Madre de Dios, pero sobre todo madre, preludian el establecimiento de cualquier conexión emocional con su hijo, lo que dará lugar a las Vírgenes de Ternura.

Así pues, como en otros casos, fue el lenguaje (inscripciones, himnos, homilías), antes que la imagen, el que puso el acento en la maternidad de María. Por ejemplo, en la descripción de Santa Sofía (867) que realiza Focio de Constantinopla, la Virgen presenta una actitud (se gira y mira al Niño) de la que carecían entonces todas las

imágenes marianas y todas las representadas en un ábside, sean de la época que sean. El autor de la homilía quiso evocar, probablemente, la ternura maternal de María, que todavía tardaría en tener una plasmación icónica<sup>18</sup>.

### 1.1. VIRGEN SEDENTE EN MAJESTAD O TRONO DE SABIDURÍA

Este complejo tipo iconográfico, que en Oriente será conocido como *Nikopoia* o *Kyriotissa*, en Occidente recibe igualmente el nombre de *Maiestas Mariae* (Majestad de María) o *Sedes Sapientiae* (Trono de Sabiduría). Como trono de la majestad de Cristo, identificado con la Sabiduría divina, que se sienta sobre sus rodillas, ella misma se encuentra mayestáticamente entronizada, a veces sobre cojines y con un escabel a sus pies. Puede aparecer sola o acompañada por ángeles y santos, del mismo modo que la corte rodeaba a la emperatriz bizantina. Se trata, por tanto, de una composición inspirada en las realidades sociales de la época imperial de Bizancio.

La solemnidad majestuosa de María, sin embargo, no remite tanto a su condición de reina, que tiene su máxima expresión en el tipo de *Maria Regina*, como a la manifestación de su maternidad divina (*Theotokos*), que quedó establecida en el año 431, en el concilio de Éfeso; si bien ambas prerrogativas están relacionadas. Sin embargo, la génesis del tipo es anterior a la confirmación dogmática. Los investigadores han identificado dos posibles vías de desarrollo, que acabaron materializándose en la Virgen sedente en majestad y que explicarían las variaciones del tipo.

En Occidente, la ascendencia del mismo se encuentra en las catacumbas: en la de Priscila (II-IV<sup>19</sup>, Roma) (fig. 131), vemos a María sentada, con el Niño Jesús en brazos; de pie, junto a ella, Isaías o Balaam señala una estrella que habría de brillar cuando una virgen diera a luz<sup>20</sup>. No obstante, la Virgen sedente en majestad se desarrolló a partir de imágenes de la Adoración de los Magos<sup>21</sup>, como la de las

---

<sup>18</sup> Kalavrezou, I., "Images of the Mother. When the Virgin Mary became 'Meter Theou'", *Dumbarton Oaks Papers*, 44 (1990), pp. 166-170.

<sup>19</sup> Williamson, B., *The Virgin Lactans and the Madonna of Humility in Italy, Metz and Avignon in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, tesis, University of London, Courtauld Institute, 1996, p. 15.

<sup>20</sup> Trens, M., *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 33. Francastel plantea si se puede hablar de María entronizada o se la representa sentada porque es la postura más natural para dar el pecho. *Vid.* Francastel, G., *op. cit.*, p. 53.

<sup>21</sup> Réau, L., *Iconografía del Arte Cristiano*. 1. 2. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento, Barcelona, Serbal, 1996, p. 100; Tradigo, A., *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona, Electa, 2004, p. 166; Francastel,

catacumbas de Domitila (s. III, Roma) y surgió como tipo conceptual del aislamiento de las figuras de Cristo y de María. Prueba de ello, según Trens, son las imágenes románicas, como en los frontales catalanes, en las que el Niño, sentado sobre una pierna de su madre, se gira de lado, como si recibiera el homenaje de los Magos.

Simultáneamente, se desarrolló una variante oriental, concretamente siria y con conexión cercana al arte copto, que se difundió extensamente en Occidente, sobre todo en Italia, y que todavía era popular en el *Trecento*. A diferencia de las figuras procedentes de imágenes narrativas, alrededor del siglo VI, tanto la Virgen entronizada como el Niño se presentan en una actitud hierática, estrictamente frontal y simétrica, lo que remite a antiguas imágenes egipcias, griegas e incluso romanas de divinidades maternas<sup>22</sup>, que podrían haber actuado como tema de encuadre.

Aunque será en la próxima centuria cuando empiecen a generalizarse, ya encontramos imágenes aisladas de este tipo iconográfico en el siglo V. Una de las primeras, destruida en 1754, se hallaba en el ábside de la basílica Suricorum en Santa Maria in Capua. Mostraba a la Virgen con Cristo en su regazo, ambos rodeados de zarcillos de vid. También la primitiva imagen del ábside de Santa Maria Maggiore, en Roma, igualmente desaparecida, exhibía un ejemplar de este tipo. En este caso, la Virgen con el Niño estaba acompañada de mártires, que le llevaban sus coronas. Ambos mosaicos pueden datarse hacia el año 430 y, a juzgar por ejemplos más modernos (siglo VI), se trataría de imágenes de María, con el Niño en el eje de su cuerpo, sentada frontalmente en un lujoso trono, los pies sobre un escabel y vestida de púrpura imperial<sup>23</sup>.

Así es como se muestra en el mosaico del ábside de la basílica Eufrásica de Parenzo (siglo VI, Istria, Croacia) (fig. 246). Sin embargo, la mano de Dios, que se dispone a coronar a la Virgen, la presenta más bien como Reina del Cielo que como madre del Hijo de Dios encarnado. Ambos conceptos, no obstante, se encuentran íntimamente unidos, lo que dificulta notablemente la definición de cada uno de los

---

G., *op. cit.*, p. 67. Según Trens, también de imágenes de la Anunciación o el árbol genealógico que encabeza los Beatos. *Vid. Trens, M., op. cit.*, p. 399.

<sup>22</sup> Lawrence, M., "Maria Regina", *The Art Bulletin*, 7, 4 (jun. 1925), p. 151.

<sup>23</sup> Schiller, G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*. 4. 2. María, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1980, pp. 20-21.

tipos. María es la soberana que lleva al Señor, la reina que ofrece el Rey del mundo a la veneración de todos, siendo ella misma el Trono real<sup>24</sup>.

La temprana realización de las dos imágenes italianas según el modelo oriental invalida la teoría de que habría sido llevado a esas tierras por Justiniano tras la conquista de Italia e Istria. Además, las únicas imágenes de María entronizada que encontramos en las iglesias de Rávena son las que hizo ejecutar el rey arriano Teodorico en San Apolinar Nuovo (fig. 1) y en Santa María Maggiore. Conocemos esta última obra, desaparecida, gracias a la descripción que hizo Agnelo, obispo católico de Rávena entre 556 y 570: la Virgen estaba representada con el Niño sobre un trono y el fundador, el obispo Eclesio, le ofrecía el modelo a escala de la iglesia.

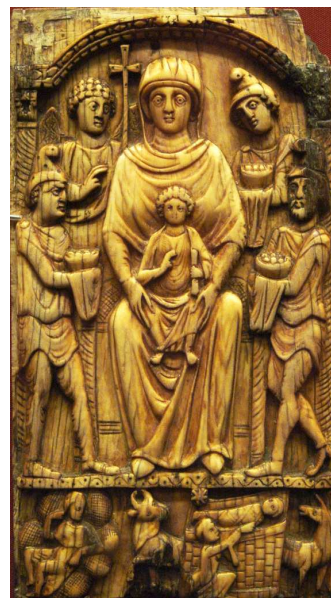


Fig. 1. *Adoración de los Magos* (detalle), primera mitad s. VI, Rávena, San Apolinar Nuovo.

Fig. 2. *Adoración de los Magos*, primera mitad s. VI, procedente del monasterio Thessaly (Grecia), Londres, British Museum.

Respecto a la primera, la Virgen con el Niño es la única imagen arriana conservada por Agnelo, que convirtió la iglesia al culto católico. Es posible que perteneciera a una Adoración de los Magos, que éste habría copiado al rehacer el resto de la decoración musivaria<sup>25</sup>. Tanto la mano de María como la del Niño se dirigen hacia ellos; si bien, a diferencia de las imágenes occidentales, la actitud de ambos es

<sup>24</sup> Según el himno Acatisto (Pitra, *Analecta sacra*, t. I, p. 251) y autores como san Germano I de Constantinopla (*In Ann. SS. Deip.*; PG 98, 324-325). Vid. Barré, H., "La Royauté de Marie pendant les neuf premiers siècles", *Recherches de science religieuse*, 29 (1939), pp. 161-162.

<sup>25</sup> Francastel, G., *op. cit.*, pp. 74-76.

estrictamente frontal. También la de Parenzo (fig. 246) podría proceder, según Schiller, de una imagen de la Adoración de los Magos<sup>26</sup>, aunque la actitud de María, en este caso, es ajena a la presencia de cualquier otro personaje. Así mismo vemos a la Madre de Dios en un marfil griego de la misma época (fig. 2), en el que ni María ni su hijo parecen fijarse en la presencia de los Magos.

Una de las primeras imágenes del Trono de Sabiduría que no se presenta en el contexto de la Adoración la encontramos en la catacumba romana de Commodilla y data de hacia 528 (fig. 3). La Virgen con el Niño ocupa un trono enjorjado entre los santos Felix y Adauto. Una de sus manos se posa sobre el hombro derecho de Cristo, gesto que se va a repetir en numerosas imágenes de este tipo y que recuerda, como veremos, al de la *Hodegetria*, en el que María señala a su hijo.

Conviene reparar en las distintas maneras que tiene la Virgen de sujetar al Niño, pues la continuidad de una de ellas dará lugar a una denominación específica de determinadas imágenes de la Virgen sedente en majestad: *Nikopoia*. Responde a ella el mosaico de Parenzo (fig. 246) y numerosas imágenes italianas de origen oriental, aunque hay que matizar el tipo iconográfico determinado por este título según los diferentes autores.

El término *Nikopoia* (“que da la victoria”) se menciona en el siglo VI<sup>27</sup> y designa una imagen supuestamente pintada por san Lucas. Respondía a que era llevada al campo de batalla para alcanzar el triunfo. Se aplicó a un icono de María que amparaba a Heraclio con su flota, el cual había viajado desde Cartago a Constantinopla, en el año 610, para acabar con Phokas. Tras la conquista de Constantinopla, en 1204, los cruzados se apropiaron del icono y lo condujeron a Venecia, donde pasó a recibir veneración; aunque la imagen conservada en San Marcos (fig. 4) es, con seguridad, posterior al conflicto iconoclasta<sup>28</sup>. Se trata de una figura de medio cuerpo, en la que no se aprecia indicio alguno de que esté sentada. El Niño, cuya postura no es fácil de discernir en esta imagen, se presenta rígido y frontal, frente al pecho de María. Su madre lo sostiene colocando una mano sobre uno de sus hombros y la otra sobre la pierna contraria.

<sup>26</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 21.

<sup>27</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 16. Así pues, aunque fuentes bizantinas del siglo XIV mencionan una *Theotokos Nikopoios* en una capilla del palacio imperial, no aportan datos iconográficos, por lo que carecemos de una descripción del tipo. *Vid.* Kirschbaum, E., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3, Roma, Friburgo, Basilea, Viena, Herder, 1971, 165.

<sup>28</sup> Schiller, G., *op. cit.*, 21.



Fig. 3. *Virgen con el Niño y santos Felix y Adauto*, 528, Roma, Catacumba de Commodilla.



Fig. 4. *Nikopoia*, Venecia, San Marcos.

La posición del Niño determina el tipo iconográfico, pero es la de María la que lleva a cierto desconcierto y discrepancias en la descripción del mismo. Siguiendo el modelo veneciano, Kirschbaum considera que el tipo de la *Nikopoia* presenta a la Virgen de pie (o de medio cuerpo), con el Niño -que bendice y lleva un rollo- dispuesto frontalmente delante de su pecho y, no obstante, sentado. La exhaustiva clasificación tipológica ofrecida por Iconclass (11F41121) la incluye, así mismo, entre los tipos de María estante (o de medio cuerpo), con Cristo Niño frente a ella, cerca de su pecho, y sentado.

Otros autores, no obstante, al definir a la *Nikopoia*, se fijan exclusivamente en la posición del Niño respecto a su madre, e incluso en el modo de sostenerlo. Así pues, el tipo, en cualquier caso hierático y frontal, se caracterizaría por mostrar a Cristo delante de María, que lo presenta con ambas manos, la izquierda sobre sus piernas y la diestra sobre su hombro<sup>29</sup>. Mientras que Réau contempla la posibilidad de que también sea representada de pie, con el Niño en el pecho, mostrándolo a los fieles; para Trens, es otra característica muy importante que la Virgen esté sentada, actuando a su vez como trono de su hijo, que ocupa el centro del regazo de su madre<sup>30</sup>.

Así pues, nos hallamos ante una severa confusión terminológica y tipológica, pues cada autor se ha limitado a *decantarse* por una u otra de las posibilidades

<sup>29</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 16; Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 78.

<sup>30</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 78; Tradigo, A., *op. cit.*, p. 166.



expuestas, sin contemplar la génesis de cada tipo y, lo que es más importante quizá, la combinación de ambos hasta el punto de unificarse en uno. Como hemos visto, algunos coinciden en que el término *Nikopoia*, con independencia de su significado (“que da la victoria”), remite únicamente a las imágenes realizadas según el modelo de la que fue trasladada a Venecia, en las que María no aparece sentada. Diferiría, por tanto, del tipo de la *Maiestas Mariae*, que es sedente por definición. Por el contrario, otros autores consideran que la actitud y el gesto antes mencionado se encuentran en las imágenes sedentes de la Virgen, que pertenecerían, por tanto, al tipo de la *Nikopoia* –y así es como la vamos a considerar a partir de ahora-, llegando ésta a anticipar a la *Sedes Sapientiae*<sup>31</sup>.

Antes del período iconoclasta, son numerosas las imágenes de la *Nikopoia* sedente en diversos medios y formatos. Todas tienen en común, aparte de la frontalidad de ambas figuras, que María sujeta la pierna izquierda de Cristo con la mano izquierda y su hombro derecho con la derecha, gesto que recuerda al de la *Hodegetria*. El Niño bendice con su diestra y puede sujetar un rollo con la otra mano. En ocasiones, dos ángeles se sitúan detrás o junto al trono, portando distintos objetos. Un globo, por ejemplo, en el ala de un díptico realizado para el arzobispo de Rávena, Maximiano, hacia el año 550 (fig. 5). También del siglo VI, es el mosaico del ábside de San Demetrio de Tesalónica y el icono de la *Virgen en el trono entre los santos Teodoro Stratilate y Jorge* (Sinaí, monasterio de Santa Catalina) (fig. 6), que la flanquean portando la cruz del martirio y vestidos de oficiales, con lo que ofrecen una imagen de la corte celestial.

Volvemos a encontrar ángeles a ambos lados del trono en un tapiz procedente de Egipto (siglos VI-VII, Cleveland Museum of Art) (fig. 7). Supone una novedad que esta última imagen aparezca identificada como HAGIA MARIA. Todavía no es la madre que vislumbraremos algunos siglos más tarde, sino el recipiente que acogerá a Cristo en su seno. De hecho, la imagen de la Virgen sedente en majestad se completa con la del Hijo de Dios, entronizado y dentro de una mandorla, que dos ángeles sostienen en la parte superior. De este modo, se ha representado a Cristo divino y encarnado, éste último en el regazo de su madre, con lo que se manifiestan sus dos naturalezas. En el marco, rodean a María los bustos de los doce apóstoles.

---

<sup>31</sup> Bergman, R., “The Earliest Eleousa. A Coptic Ivory in the Walters Art Gallery”, *The Journal of the Walters Art Gallery*, 48 (1990), p. 50.



Fig. 5. *Virgen sedente en majestad*, 546-556, procedente de Constantinopla, Berlín, Bode Museum.

Fig. 6. *Virgen en el trono entre los santos Teodoro Stratilite y Jorge*, s. VI, Sinaí, monasterio de Santa Catalina.

Fig. 7. *Nikopoia*, s. VI-principios s. VII, procedente de Alejandría, Cleveland Museum of Art.

Una variante de este tipo presenta a la Virgen sosteniendo a su hijo delante del pecho, de manera similar a como ha sido expuesto, pero dentro de un escudo o puede que una mandorla<sup>32</sup>. Este último elemento, perteneciente al Niño, manifiesta que la naturaleza divina de Cristo irradia a través de su humanidad. Ambas variantes estarían relacionadas y es posible, incluso, que en los ejemplos más antiguos, el Niño estuviera originalmente en una mandorla. Posteriormente, el gesto de la Virgen se mantendría en el resto de imágenes tras la desaparición de aquella. Así pues, la postura manual de la *Nikopoia* derivaría de como sujeta María la mandorla.

De hecho, esta segunda variante predomina en el período preiconoclasta, como en una medalla de oro (siglo VI) conservada en Berlín, un fresco en Bawit con el Niño desplazado hacia un lado (siglo VI), una Adoración de los Magos (*Evangelio Etchmiadzin*, siglos VI-VII) (fig. 8) o en Santa Maria Antiqua (Roma) (fig. 9); mientras que la mayoría de las imágenes posticonoclastas de la *Nikopoia* carecen de mandorla, salvo casos como el de Santa Sofía de Ohrid (mediados del siglo XI) (fig. 10). En la Iglesia oriental y donde ésta ejerce su influencia, este tipo mariano ocupará el ábside, que en Occidente se reserva a Cristo. Hacemos notar que en todas estas imágenes, María

<sup>32</sup> Es posible que la representación de la *Niké/Victoria*, que exhibía la imagen del emperador, actuara como tema de encuadre. Vid. Kirschbaum, E., *op. cit.*, 165; Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 83.

está sentada, por lo que las consideraríamos ejemplares de *Nikopoia* en tanto sinónimo del tipo de la Virgen sedente en majestad.



Fig. 8. Adoración de los Magos, *Evangelio Etchmiadzin*, fines s. VI-principios s. VII, Matenadaran (Yerevan, Armenia), ms. 2374, fol. 229.

Fig. 9. *Nikopoia*, s. VII, Roma, Santa Maria Antiqua.

Fig. 10. *Nikopoia*, mediados s. XI, Ohrid (Macedonia), Santa Sofía, ábside.

Esta última postura adoptada por la historiografía respecto a la *Nikopoia* determina también la consideración del término *Kyriotissa* (“la que sostiene al Señor”). En ocasiones, ambos se equiparan y se utilizan indistintamente para referirse a imágenes entronizadas de María; de hecho Kirschbaum es de la opinión que este término no hace referencia a un tipo concreto, sino que debe entenderse, más bien, como un título mariano general<sup>33</sup>. Sin embargo, algunos investigadores distinguen entre la primera, en tanto imagen sentada de la Virgen, y la segunda, como imagen de María de pie (o de medio cuerpo), con el Niño en el eje de su figura<sup>34</sup> -y sin mandorla-; es decir, la *Kyriotissa* vendría a sustituir a la *Nikopoia* en sentido estricto, una vez perdida su identidad como tipo iconográfico y asimilada al de la Virgen sedente en majestad.

El título de este tipo iconográfico se debe a una iglesia mariana levantada hacia el año 433 por el prefecto Kyros de Constantinopla. No obstante, el ejemplar más antiguo conservado, si obviamos una miniatura que presenta a la Virgen de medio cuerpo en el *Salterio Chludov* (fig. 12), es una cruz pectoral del Museo Sacro Vaticano (fig. 13), con la inscripción HAGIA THEOTOKOS. El personaje principal de este tipo iconográfico es, igualmente, el Hijo de Dios, presentado por su madre. En otras obras, su carácter cristológico viene subrayado por la presencia de la mano de Dios, e incluso

<sup>33</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 166.

<sup>34</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 24.

del Espíritu Santo, con el que adquiriría un sentido trinitario. En el mosaico de la iglesia de la Dormición de Íznik (Turquía) (fig. 11), este último se ve reforzado por tres rayos que parten del ámbito divino. En ocasiones, Cristo sostiene un rollo con una mano y bendice con la otra, como en el mosaico constantinopolitano de Santa Sofía, donde la Virgen aparece entre la pareja imperial (fig. 14).



Fig. 11. *Kyriotissa*, ss. VIII-IX, Íznik (Turquía), iglesia de la Dormición, ábside, desaparecida.

Fig. 12. *Kyriotissa*, *Salterio Chludov*, mediados del s. IX, Moscú, State Historical Museum, ms. Gr. 129-d, fol. 64.

Fig. 13. *Kyriotissa*, cruz pectoral, ca. 600 o ss. X-XI, Vaticano, Museo Sacro.



Fig. 14. *Kyriotissa* entre Juan II y la emperatriz Irene, ca. 1180, Estambul, Santa Sofía, tribuna superior.

El tipo *Nikopoia* se prolongará en el tiempo tanto en Oriente como en Occidente; aunque las imágenes occidentales lo interpretarán con mayor libertad, de ahí que sea preferible utilizar el término Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría para referirse a la mayoría de ellas. El siglo VII, no obstante, carece de grandes obras de la

*Maiestas Mariae*, así como de *Maria Regina*, especialmente en Roma, pues el tipo había llegado a ser emblema de todos los que, creyendo en la naturaleza únicamente divina de Cristo, querían presentar a su madre como una criatura igualmente divina.



Fig. 15. *Nikopoia*, 817-824, Roma, Santa Maria in Domnica, ábside.



Fig. 16. *Nikopoia*, 867, Estambul, Santa Sofía, ábside.

El papado de Pascual I acabó con las reservas de Roma. La ortodoxia romana se apropió, a partir de entonces, del tipo de la Virgen sentada en el trono celeste, en igualdad con la Majestad de Cristo<sup>35</sup>. Por ejemplo, en el ábside de Santa Maria in Domnica (817-824) (fig. 15), María tiende su mano derecha hacia este papa, que se postra a sus pies. Cabe mencionar también la obra de Santo Speco en Subiaco (847-855). En Oriente, por otro lado, la presencia de la *Nikopoia* sigue siendo extensa tras el período iconoclasta, como demuestra el mosaico del ábside de Santa Sofía en Constantinopla (fines del siglo IX) (fig. 16), en el que aparece sola, y en el mismo templo, el más moderno del vestíbulo, donde Constantino y Justiniano flanquean a María (siglo X) (fig. 17).

En el siglo X, el tipo resurgirá en el Occidente no romano. Pese a la existencia de ejemplos carolingios (*Sacramentario de Drogo*, ca. 850, Metz, París, BnF, ms. lat. 9428, fol. 32v) (fig. 18), la miniatura otoniana pone de manifiesto que el culto a María se propagó por el imperio germánico antes de generalizarse en Francia (a excepción de

<sup>35</sup> Francastel, G., *op. cit.*, pp. 81, 92.

Auvernia) y que el tipo occidental de la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría tiene su origen en la Adoración de los Magos.



Fig. 17. *Nikopoia entre Constantino y Justiniano*, s. X, Estambul, Santa Sofía, vestíbulo.



Fig. 18. Virgen sedente en majestad, *Sacramentario de Drogo*, ca. 850, Metz, París, BnF, ms. lat. 9428, fol. 32v.

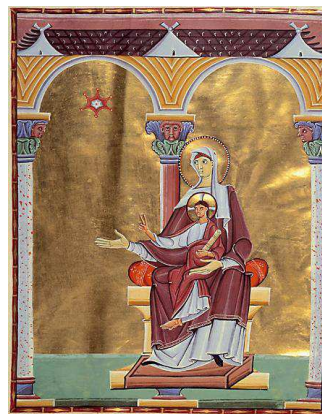


Fig. 19. Adoración de los Magos (detalle), *Libro de las Perícopas de Enrique II*, ca. 1007, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, fol. 18r.



Fig. 20. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1000, Maguncia, Landesmuseum.

Así se desprende de cómo se desarrolla este tema a través de varios manuscritos otomanos. En el *Evangelario de Otón III* (Reichenau, fines del siglo X, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453), una columna, que sustenta una arquitectura palaciega, separa a la Virgen con el Niño de los tres Magos. Mientras que en las *Perícopas de Enrique II* (Reichenau, ca. 1007, Munich, Bayerische Staatsbibliothek,

Clm. 4452) (fig. 19), ambos grupos, en estancias diferentes, ocupan dos folios encarados, con lo que se acrecienta su aislamiento y la emancipación espacial y tipológica de la Virgen sedente en majestad; si bien la posición y los gestos, tanto de la madre como del Niño, aún están subordinados al acto de la Adoración<sup>36</sup>. No así en un relieve de marfil (ca. 1000) (fig. 20), que no obstante pudo haber formado parte de un frontal de altar y, por tanto, de una imagen narrativa como la Adoración de los Magos.

En el arte francés, los ejemplos más antiguos de Vírgenes en majestad son las estatuas-relicario de la región de Auvernia, datadas entre los siglos X y XI. Con el nombre de *Majesté de sainte Marie* (fig. 21) era conocida una imagen-relicario de la Virgen de la catedral de Clermont, realizada según un modelo bizantino en 946. Debía ser similar a la también llamada Majestad de santa Fe, que aún podemos contemplar en la abadía de Conques.

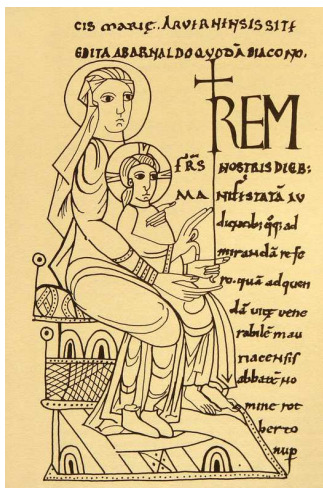


Fig. 21. *Majesté de sainte Marie*, 946, Clermont-Ferrand, catedral, desaparecida; dibujo del s. XI.

Fig. 22. *Virgen de Essen*, 973-982, procedente de un convento femenino otoniano de Colonia, Essen.

Fig. 23. *Madonna Imad*, 1051-58 o 1160, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum.

Del mismo siglo X data una Virgen de oro que se conserva en Essen (973-982) (fig. 22), aunque Cristo no se sienta frontalmente, sino que se gira hacia la esfera que le muestra su madre. También de lado, aunque erguido, se sienta el Niño en el regazo de la *Madonna Imad* (Paderborn, catedral, 1058) (fig. 23); concebida para ser dorada, como la imagen de Essen, fue finalmente sólo policromada. La ubicación ladeada del Niño remite a escenas de la Adoración de los Magos, pues anticipa un movimiento que la

<sup>36</sup> Francastel, G., *op. cit.*, pp. 305, 314-315.

mayoría de imágenes, especialmente aquellas fundamentadas en el modelo oriental, aún tardarán en mostrar. Pero su relación con la escena de la Adoración va más allá de su génesis. Imágenes de este tipo habrían tomado parte en dramas litúrgicos, plasmados después en tímpanos de piedra, donde los Magos, representados por actores, habrían ofrecido sus presentes, no a una madre y un niño reales, sino a una Majestad de madera<sup>37</sup>. Orriols es de la misma opinión al considerar que los cortinajes que enmarcan algunas miniaturas de la Virgen, no necesariamente del tipo que nos ocupa (*Corpus Pelagianum*, primeras décadas del s. XIII, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1513, fol. 11; *Diploma de concessió d'indulgències a la Confraria de la Mare de Déu de la Rodona de Vic*, Arxiu Episcopal, 10881), remitirían a los que cubrían las imágenes de la Virgen con el Niño durante la celebración del *Officium Stellae*, drama litúrgico en el que tres clérigos representaban a los tres Magos en la Adoración<sup>38</sup>.

A partir del año 1000, las imágenes de la Virgen en majestad con el Niño sobre su regazo se difunden por gran parte de Occidente; de hecho, el tipo alcanza especial difusión entre las representaciones románicas de la Madre de Dios. Algunos ejemplos tempranos los encontramos en Francia: *Notre Dame de l'Apport*, de Dijon (siglo XI) (fig. 24), el *Salterio de Angers* (siglo XI, Bibliothèque d'Amiens, ms. 2, fol. 19-5) o la Chapelle des Grottes de Jonas (siglo XI, Saint-Pierre Colamine)<sup>39</sup> (fig. 25). Cabe notar la estricta frontalidad, que podríamos suponer de influencia oriental, aunque desconocemos la postura del Niño en la figura de Dijon.

La frontalidad se mantiene en las imágenes que siguen la estela de la *Nikopoia*. Las encontramos sobre todo en Italia, aunque presentan ligeras variaciones que se desvían del tipo, por lo que ya no sería correcto utilizar este término para referirnos a ellas. Por ejemplo, María posa sus manos en los dos hombros del Niño en la cripta de

---

<sup>37</sup> El origen de estas esculturas no se explica, según Forsyth, por una hipotética función de relicario, que también podrían haber ejercido de manera coyuntural, como la Virgen de la Consolación de Corcolilla. Vid. Forsyth, I. H., *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*, New Jersey, Princeton University Press, 1972.

<sup>38</sup> Forsyth, I. H., "Magi and Majesty. A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *The Art Bulletin*, 50, 3 (1968), p. 219; Christian, W., *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton University Press, 1981, p. 148 <<http://libro.uca.edu/christian/apparitions.htm>> 12-8-2008; Orriols i Alsina, A. "De la icona al llibre. Algunes notes sobre imatges de la Verge transportades als manuscrits", *Lambard. Estudis d'art medieval*, 15 (2002-2003), pp. 135-156 <<http://publicacions.iec.cat>> 20-3-2015. Se han conservado unos veinte manuscritos con *officia* dedicados a los magos, datados entre los siglos XI y XIV, como el *Officium stellae* de Ruán, el *Officium magorum* de Nevers o el *Auto de los Reyes Magos* de la catedral de Toledo. Vid. Izquierdo Aranda, M. T., "La Epifanía de la Adoración de los Magos. Fuentes e iconografía", en García Mahiques, R.; Zuriaga Senent, F. (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Esport, Biblioteca Valenciana, 2008, vol. 2, p. 905.

<sup>39</sup> Francastel, G., *op. cit.*, pp. 316-317.



Sant'Urbano alla Caffarella (siglo XI) (fig. 26), en Roma; mientras que toca su vientre en un relieve de origen veneciano en Seckau (Austria, siglo XII) (fig. 27), o su pecho en los ábsides de la catedral de Monreale (fig. 28) y de San Giusto de Trieste (fig. 29), a la vez que mantiene la otra mano a la altura de sus piernas.



Fig. 24. *Notre Dame de l'Apport o Notre Dame de Bon Espoir*, s. XI, Dijon, Notre Dame.

Fig. 25. *Virgen sedente en majestad*, s. XI, Saint-Pierre Colamine (Auvernia), chapelle des Grottes de Jonas.

Fig. 26. *Virgen sedente en majestad*, s. XI, Roma, San Urbano alla Caffarella, cripta.



Fig. 27. *Gnadenbild*, s. XII, Seckau, Abteikirche.

Fig. 28. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1180, Monreale, catedral, ábside.

Las similitudes entre las imágenes de Monreale y Trieste son notables, incluso entre los ángeles que flanquean ambas figuras de María. También tienen en común con la obra romana (fig. 26), la identificación de la Virgen como “Madre de Dios”, aunque el mosaico siciliano (fig. 28) la completa con una temprana alusión a la Inmaculada Concepción: la “toda pura”. En el baptisterio de Florencia, ya del siglo XIII (fig. 30),

María mantiene una mano sobre un hombro de Cristo, si bien la otra apoya en su propia rodilla. No obstante, esta innovación no impide apreciar la conexión tipológica con las imágenes anteriormente expuestas y su prototipo oriental, la *Nikopoia*.



Fig. 29. *Virgen sedente en majestad*, s. XII, Trieste, catedral de San Giusto, ábside.



Fig. 30. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1225, Florencia, baptisterio.



Fig. 31. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1140, procedente de Saint-Jean-Baptiste de Carrières-sur-Seine, París, Louvre.

La *Nikopoia* sirvió de modelo, igualmente, a un retablo procedente de la iglesia dedicada a san Juan Bautista en Carrières-sur-Seine (ca. 1140) (fig. 31), actualmente conservado en el Louvre, pero también a imágenes arquitectónicas, como las que encontramos en los tímpanos de diversas catedrales francesas. La Virgen en majestad de la portada Real (fachada oeste, portal sur) de la catedral de Chartres (ca. 1150) (fig. 32) es la más antigua y prototipo del resto; además, como las imágenes de raigambre oriental, está flanqueada por dos ángeles. Así la encontramos también en las portadas, algo más tardías, de la catedral de Bourges (antes de 1160) (fig. 33) y de santa Ana de

Notre Dame de París (ca. 1170). A estos ejemplos habría que añadir la Virgen en majestad de la fachada norte de la catedral de Reims (ca. 1175), que sostiene al Niño sobre su brazo derecho, a diferencia de las anteriores.

Réau se fija en la semejanza de estas imágenes con las estatuas-relicario de Auvernia para plantear que, si no hubo una influencia directa de unas sobre otras, al menos su relación responde a un origen común<sup>40</sup>. Sin embargo, es precisamente en sus diferencias donde se encuentra la clave de su génesis que, en nuestra opinión, son totalmente divergentes, con la salvedad de que, puntualmente, se produjera algún contacto entre ambas variantes del tipo. Así pues, imágenes como las de Clermont-Ferrand (fig. 21) y Essen (fig. 22) se habrían originado en el contexto narrativo de la Adoración de los Magos. Mientras que el resto de las anteriormente expuestas dejan traslucir una fuerte influencia oriental, sin que por ello mantengan la actitud propia, ya descrita, de la *Nikopoia* y no puedan ser, por tanto, consideradas como tal. De ahí que, a pesar de las diferencias y de su origen, todas ellas deban ser consideradas ejemplares característicos del tipo de la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría.



Fig. 32. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1150, Chartres, catedral, fachada oeste, puerta.



Fig. 33. *Virgen sedente en majestad*, antes de 1160, Bourges, catedral, portal norte.

En este período, la figura de María en las imágenes occidentales presenta una estricta frontalidad, los pies juntos y ninguna relación con su hijo que, a pesar de su origen -cabe recordar las imágenes de Adoración y los relicarios de Auvernia-, está también entronizado frontalmente sobre el regazo de su madre. Con ello y los atributos del Niño -antes un rollo, ahora un libro o un orbe y, eventualmente, una pequeña cruz- se pretende mostrar que la sabiduría de Dios se ha encarnado en Él. De ahí, como hemos visto, que este tipo haya sido conocido también como *Sedes Sapientiae* (Trono de la

<sup>40</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 100.

Sabiduría), en alusión a la Madre de Dios, que sirve de sitial a la Sabiduría divina, que es Cristo.

Así aparece denominada en imágenes como la Virgen de Beucaire (antes de 1100) (fig. 34), la conocida como Virgen del presbítero Martino (1199, Berlín, Bode Museum) (fig. 35) o la *Madonna delle Grazie* del Maestro de Sivignano (fines del siglo XII-siglo XIII, L'Aquila, Museo Nazionale dell'Abruzzo) (fig. 36), en cuya base se puede leer: IN GREMIO MATRIS RESIDET [O FULGET] SAPIENTIA PATRIS. En esta última, Blasone ve un espejo en el objeto que sostiene María en su mano derecha, que procedería de la tradición bizantina y que reflejaría a Cristo, la Divina Sabiduría<sup>41</sup>. Pero las referencias a la Sabiduría no son exclusivas de este tipo. Bajo la imagen de una *Hodegetria* del Museo del Colle del Duomo de Viterbo (fines del s. XII) se puede leer: ALMA VIRGO PARIT QUEM FALSA SOFIA NEGAVIT.



Fig. 34. *Virgen sedente en majestad*, antes de 1100, Beaucaire (Languedoc-Rosellón-Mediodía-Pirineos), Notre Dame des Pommiers.

Fig. 35. *Virgen del presbítero Martino*, s. XII, procedente del monasterio camaldulense de Borgo Sansepolcro, Berlín, Bode Museum.

Fig. 36. *Madonna delle Grazie*, Maestro de Sivignano, fines del s. XII-s. XIII, L'Aquila, Museo Nazionale dell'Abruzzo.

<sup>41</sup> Blasone, P., *Marian Icons in Rome and Italy*, 2008 <<http://es.scribd.com>> 17-7-2014, p. 16.

La Virgen del presbítero Marino (fig. 35), además, remite al tipo de la Virgen como Trono de Salomón, pues apoya los pies sobre un escabel sostenido por dos leones, en referencia a los textos bíblicos 1 R 10,19-20; 2 Cro 9,18-19: “El trono tenía seis gradas y un cordero de oro al respaldo, y brazos a uno y otro lado del asiento, y dos leones, de pie, junto a los brazos. Más doce leones de pie sobre las seis gradas a uno y otro lado [...]”. El tipo, no obstante, se caracteriza por la presencia de los doce leones en la base del trono.

Las imágenes anteriores introducen ya ciertas variaciones que se acentuarán en la centuria siguiente, hasta el punto de diluir el tipo de la Virgen sedente en majestad. La de Beaucaire, por ejemplo, presenta al Niño ladeado sobre una de las rodillas de María, disposición que ya hemos visto en las imágenes de Auvernia. Sin embargo, a diferencia de aquellas, el desplazamiento de Cristo respecto al eje del cuerpo de su madre y su mayor libertad de movimiento, empieza a ser fruto de un desarrollo del tipo conceptual, más que de su deuda al tipo narrativo occidental de la Adoración de los Magos.

Así pues, la Virgen del Maestro de Sivignano (fig. 36) sostiene a un Niño inquieto que, no obstante, no deja de sujetar el rollo con una mano y bendecir con la otra. Algo más antigua (ca. 1135) y por ello mismo más llamativa es la Virgen de Saint-Martin-des-Champs (fig. 37), cuyo Niño muestra un movimiento más vivo. Ello no quita que las figuras de la Madre de Dios se mantengan en una estricta frontalidad, así como otras imágenes del mismo período en las que tanto María como Cristo aún están lejos de abandonar su hieratismo originario. Tal es el caso de la Virgen del presbítero Martino (fig. 35) o de la imagen del frontal de altar de la iglesia de Lisbjerg, en Dinamarca (fig. 36).

Conviene también detenerse en los objetos que portan madre e hijo. Hasta ahora las manos de María se habían dedicado únicamente a sujetar al Niño, mientras que las de Cristo, en la mayoría de los casos, bendecían y sostenían un rollo. Éste se sustituye ahora por un libro, normalmente cerrado, que ya había sido introducido en algunas imágenes-relicario de Auvernia. También comienza a aparecer la esfera, tanto en manos del Niño (figs. 34, 37, 39), como de la Madre (fig. 36).

En representación del mundo y como muestra de Salvación, es éste un atributo propio de Cristo, que es soberano de todo lo creado. Sin embargo, cuando el Niño ocupa

ambas manos en sujetar el libro y bendecir, es ella la encargada de llevar el orbe. Así pues, la Virgen sostiene, a menudo, una pequeña esfera, que acabará siendo un objeto frecuente en sus manos, aun cuando también lo veamos en las de Cristo, lo que podría significar que la omnipotencia cósmica es compartida con el Niño, considerándose soberana del universo<sup>42</sup>. En opinión de Trens, el orbe portado por María en las imágenes románicas remite a la creación y no será hasta que pase definitivamente a sus manos cuando adquiriera otro significado<sup>43</sup>.



Fig. 37. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1135, procedente de Saint-Martin-des-Champs, París, Saint-Denis.

Fig. 38. *Virgen sedente en majestad*, *Antependio del altar de la iglesia de Lisbjerg*, entre 1135-1150, Copenhague, Nationalmuseet.

Fig. 39. *Virgen sedente en majestad*, mediados s. XII, Chartres, catedral, coro alto.

Su reducido tamaño lo ha hecho objeto de muy distintas interpretaciones: manzana, pera, granada, etc., asumiendo entonces un nuevo sentido en torno al pecado y la Redención. Así, la esfera de la Virgen de Essen (fig. 22) ha sido interpretada como la manzana de la nueva Eva, aun cuando semejante relación tipológica sólo se había dado en la literatura y todavía no había llegado al arte<sup>44</sup>. En el *Evangelio armenio de la infancia* (11, 1), Eva asiste al parto de María, uniendo simbólicamente ambos momentos:

<sup>42</sup> Martín Ansón, M. L., “Continuidad de imágenes-estatuas de la ‘Theotokos’ en el siglo XIII”, en Melero Moneo, M. L. et al. (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2001, p. 505.

<sup>43</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 404.

<sup>44</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 81.

Y cuando José y Eva, nuestra primera madre, vieron aquello, se prosternaron con la faz en la tierra y, dando gracias a Dios en voz alta, le glorificaron diciendo: “Bendito seas, Señor, Dios de nuestros padres, Dios de Israel, que me habéis realizado hoy con vuestra venida la redención del hombre; que me habéis rehabilitado de nuevo y levantado de mi caída y que me habéis reintegrado a mi antigua dignidad. Ahora mi alma se siente ufana, estremecida de esperanza en Dios mi Salvador”.

San Efrén de Siria ya contrapuso a María, que nos dio el Pan de Vida, con Eva, que nos dio el pan de la tribulación (*De Azymis* 6, 7). Sin embargo, las primeras imágenes que plasmarán esta oposición datan ya de la baja Edad Media. Del siglo XIII, es la Virgen de los Husillos (Palencia, Museo Diocesano, procedente de la abadía de Santa María de Fusiellos), una imagen de cobre dorado en la que una serpiente, en clara alusión al pecado original, reptaba por las piernas de María. Una de las primeras en las que se yuxtaponen Eva y María es la de Ambrogio Lorenzetti para la capilla de Montesiepi, ya del siglo XIV (fig. 281). Como tendremos ocasión de ver, aunque pertenece al tipo de la Virgen sedente en majestad, la primera intención del autor fue resaltar la condición real de María, con la incorporación de atributos reales: corona, cetro y orbe. De modo excepcional, por su carácter regio, la Virgen levanta también un cetro florido, en alusión a la pureza<sup>45</sup>, en una vidriera de la catedral de Chartres (fig. 39), que a veces parece adquirir la forma de una pequeña cruz. La corona es, por otro lado, un atributo especialmente empleado en Occidente, que tendremos ocasión de tratar más adelante.



Fig. 40. *La Diège*, s. XII, Jouy en Jozas (Isla de Francia), Saint Martin.



Fig. 41. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1200, Limay (Isla de Francia), Saint-Aubin.

<sup>45</sup> Martín Ansón, M. L., *op. cit.*, p. 505.

Entre las innovaciones que se introducen en el siglo XII, destacan algunas esculturas francesas en las que dos ángeles arrodillados sujetan los pies desnudos del Niño, que está de pie, en brazos de su madre. La imagen llamada *La Diège* (alteración de *Dei genetrix*) (fig. 40), en la iglesia de Jouy en Jozas, es un ejemplo de este tipo, así como la más moderna, ya del siglo XIII, conservada en la iglesia de Limay (fig. 41).

A pesar de todo ello, el modelo bizantino goza aún de mucho peso y, a finales del siglo XII y principios del XIII, todavía encontramos imágenes que con mayor o menor exactitud reproducen los rasgos característicos de la *Nikopoia: Notre Dame de la Belle-Verrière* (1180) (fig. 42), por ejemplo, aunque está coronada y sujeta por los dos hombros –no por un hombro y una pierna– al Niño, que bendice con la derecha y presenta un libro abierto. Por el contrario, la imagen mariana del *Retablo de Pelegrino II*, ya del siglo XIII (fig. 43), se ajusta con bastante precisión al tipo oriental.



Fig. 42. *Notre Dame de la Belle-Verrière*, 1180, Chartres, catedral.



Fig. 43. Virgen sedente en majestad, *Retablo de Pelegrino II*, ca. 1200, Cividale del Friuli, catedral.

Entre los siglos XII y XIV, Francia y España asisten a la proliferación de imágenes-estatuas de orfebrería que perpetúan el tipo iconográfico<sup>46</sup>. Algunas servían de relicario, otras en cambio eran Vírgenes-Sagrario que actuaban como pyxide eucarística. La relación entre María y la Eucaristía se expresa incluso en algunas obras

<sup>46</sup> Martín Ansón, M. L., *op. cit.*; Trens, M., *op. cit.*, p. 493.



con imágenes de la Anunciación, entre otras, que aluden a la Encarnación y, por tanto, a María como *Theotokos*, es decir “contenedora” de Dios. Pueden llevar un cetro, una manzana o una esfera. A veces, incluso cuando porta algún atributo, dispone sus brazos, a ambos lados del Niño, como si fueran los de un trono, pues ella es la *Sedes Sapientia*.

Así es como encontramos a la Virgen de Irache (ca. 1145, Reinalt, Ayegui, Monasterio de Santa María la Real de Irache), cuyo Niño se sienta en el centro del regazo de su madre y bendice con la mano derecha. Dispuesta de manera similar, pero sin atributos, se encuentra la Virgen del Tesoro de la catedral de Toledo (fines del siglo XII-principios del siglo XIII). Ya con el Niño a un lado, cabe destacar también la Virgen de Rocamadour de Sangüesa (fines del siglo XIII-principios del siglo XIV). Las imágenes de madera revestidas de plata se mantendrán en España hasta casi el siglo XV.



Fig. 44. *Virgen sedente en majestad*, Margaritone d'Arezzo, ca. 1250, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna.

Fig. 45. *Madonna del Carmine*, Coppo di Marcovaldo, 1250-60, Florencia, Santa Maria Maggiore.

Fig. 46. *Santa Maria di Flumine*, ca. 1290, procedente de Amalfi, Nápoles, Museo Capodimonte.

A partir del gótico, la Virgen sedente en majestad tiende a desaparecer de la estatuaria para encontrar refugio en la pintura: en España, particularmente en la Corona de Aragón; mientras que en el resto de Europa, este tipo destaca especialmente en la pintura italiana del *Trecento* con el nombre de *Maestà*, siempre bajo influencia

bizantina<sup>47</sup>. Pero la veneración a María promovida por franciscanos, dominicos, servitas y varias hermandades durante los siglos XIII y XIV, condujo desde mediados del trescientos a la ubicación de monumentales imágenes marianas en los altares –en lugar de pequeños iconos o retablos–, a veces rodeadas de escenas de la vida de María.

Una de las más antiguas es la *Madonna del Carmine* en Santa Maria Maggiore de Florencia (Coppo di Marcovaldo, entre 1250-1260) (fig. 45), cuya cabeza sobresale por encima del límite de la tabla. Lo mismo sucede con las vírgenes gemelas de Margaritone d'Arezzo (ca. 1250, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna; ca. 1270, Washington, National Gallery) (fig. 44) y la imagen de Santa Maria de Flumine (ca. 1290, Nápoles, Museo Capodimonte) (fig. 46).

Del mismo autor que la del Carmine, es la *Virgen del Bordón* (Coppo di Marcovaldo, 1261, Siena, Santa Maria dei Servi) (fig. 47). Ambas fueron realizadas en fechas muy cercanas y, sin embargo, sus actitudes difieren considerablemente. Si la primera mantiene la hierática frontalidad, e incluso algunos gestos, de la *Nikopoia* oriental; la segunda se permite un ligero movimiento, pues María inclina la cabeza hacia su hijo y eleva una rodilla para sostenerlo mejor, con lo que el Niño aparece ladeado y desplazado sobre el regazo de su madre. La Virgen coge uno de los pies del Niño, en un gesto que Cimabue repetirá en la basílica inferior de Asís (fig. 48). Encontramos una disposición similar en la *Madonna Rucellai* de Duccio (1285, Florencia, Galleria degli Uffizi) (fig. 49) y en la *Madonna Ognissanti* de Giotto (ca. 1310, Florencia, Galleria degli Uffizi) (fig. 50), obra culminante de este tipo de retablos.

Sin embargo, en estas dos últimas imágenes, María no toca los pies de su hijo, sino que posa la mano sobre una de sus piernas. Un gesto que remite al de la *Hodegetria*, pues con él dirige la atención hacia Cristo. De hecho, si las primeras imágenes del *Trecento* italiano pertenecen el tipo de la Virgen sedente en majestad, pronto derivarán hacia el de la *Hodegetria*, llegando a fusionar ambos en una suerte de *Hodegetria* entronizada. El Niño, por otro lado, acerca una de sus manos al pecho de su madre, lo que recuerda a algunas imágenes de la Virgen de Ternura o *Eleousa*. Así pues, la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría será desplazada, primero, por la *Hodegetria* y, luego, por la Virgen de Ternura. Estos tipos se tratarán más adelante, aunque la correspondencia entre ellos, en ocasiones, dificulta la clasificación de las imágenes, pues se van a mezclar a lo largo del *Trecento*.

---

<sup>47</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 410; Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 101.

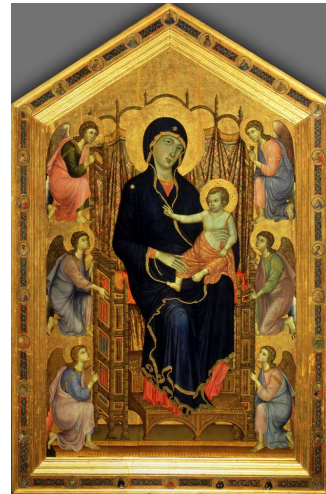
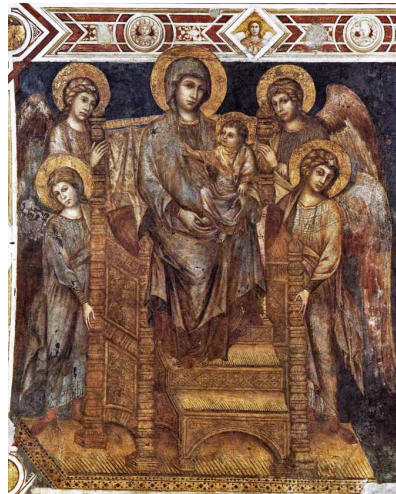


Fig. 47. *Virgen del Bordón*, Coppo di Marcovaldo, 1261, Siena, Santa Maria dei Servi.

Fig. 48. *Virgen sedente en majestad*, Cimabue, 1280, Asís, basílica inferior.

Fig. 49. *Madonna Rucellai*, Duccio, 1285, procedente de Santa Maria Novella, Florencia, Galleria degli Uffizi.



Fig. 50. *Madonna Ognissanti*, Giotto, ca. 1310, Florencia, Galleria degli Uffizi.

Fig. 51. *Virgen sedente en majestad*, Simone Martini, 1315, Siena, Palazzo Pubblico.

Fig. 52. *Virgen sedente en majestad*, Lippo Memmi, 1317, San Gimignano, Palazzo Comunale.

Algo más modernas son las pinturas murales de Simone Martini y Lippo Memmi para el Palazzo Pubblico de Siena (1315) (fig. 51) y el Palazzo Comunale de San Gimignano (1317) (fig. 52) respectivamente. Las actitudes de la Virgen y el Niño en estas obras son prácticamente idénticas, así como el entorno y la corte de ángeles que las rodean. Cristo, esta vez, bendice y se yergue sobre una de las rodillas de María, que

nuevamente toca uno de sus pies. En obras algo más recientes, el Niño se va a dirigir a su madre.

En el segundo cuarto del siglo XIV, empiezan a proliferar las imágenes de la Virgen en combinación con la Crucifixión de Cristo, como en la obra de Jacopo di Cione, conservada en la Galleria dell'Accademia de Florencia (fig. 53), o la del taller de Paolo di Giovanni Fei, del Metropolitan de Nueva York (fig. 54). María hizo posible el nacimiento del Redentor y, por ende la salvación de la humanidad. Es por ello que, en algunas de estas obras, la Anunciación, el momento de la aceptación de la Virgen y de la encarnación de Cristo, también se encuentra presente. De esta manera, se cierra un ciclo que tiene como protagonista a María, Madre de Dios.



Fig. 53. *Virgen con el Niño y dos donantes*, Jacopo di Cione, ca. 1380-1400, Florencia, Galleria dell'Accademia.



Fig. 54. *Virgen sedente en majestad*, taller de Paolo di Giovanni Fei, ca. 1400-1410, Nueva York, Metropolitan Museum.

María volverá a aparecer en relación con estas dos escenas en otros tipos iconográficos: la Virgen de la Leche y la Virgen de la Humildad. De hecho, la obra de Jacopo di Cione (fig. 53) resulta confusa en este sentido. De estar entronizada, se trataría sin lugar a dudas de una imagen de la Virgen sentada en majestad. Pero el asiento no se aprecia, pues la figura de María se recorta sobre un fondo completamente dorado, a excepción del cojín sobre el que se sienta. Éste llegará a ser un elemento característico de la Virgen de la Humildad, que siempre se presenta sentada en el suelo,

independientemente de la actitud del Niño. Sus piernas, sin embargo, no adoptan la postura característica de aquella. Así pues, consideramos a esta imagen un ejemplo de la Virgen sedente en majestad, pese a la ambigüedad formal que puede llegar a difuminar los límites entre tipos iconográficos.

## 1.2. VIRGEN COMO CONDUCTORA

### 1.2.1. *HODEGETRIA*

La *Hodegetria* es la “Conductora, la que muestra el camino” (de la salvación y la vida). María se presenta de pie, llevando en el brazo izquierdo a Cristo. Con la otra mano, que cruza ante el pecho, lo señala a los fieles, mientras mira al espectador. El Niño también suele mirar hacia afuera, por lo que la relación con su madre es prácticamente inexistente; bendice con la mano derecha y sostiene un rollo con la izquierda. Originalmente, se mostraba la figura completa de María, pero con el tiempo el medio cuerpo acabó por imponerse<sup>48</sup>, si bien aquella no llegó a desaparecer. En cualquier caso, es el único tipo mariano que nunca ha formado parte de otro narrativo<sup>49</sup>, a excepción de las imágenes de san Lucas pintando a la Virgen y la variante entronizada que luego veremos.

Este tipo iconográfico apareció en Palestina o Egipto en el período prejustiniano<sup>50</sup> y fue muy popular en Oriente desde principios del siglo VI, llegando a ser el tipo más habitual en Bizancio<sup>51</sup> y, en Occidente, el más representado y venerado en el sur de Italia. En aquella centuria, Teodoro, lector de Constantinopla, relata que la emperatriz Eudoxia (mediados del s. V) envió a su cuñada Pulqueria, desde Jerusalén, el primer retrato de santa María que se supone pintado por san Lucas<sup>52</sup>. Se trataba de un busto de la Virgen, que llevaba al Niño sobre el brazo izquierdo y tenía la mano derecha colocada sobre su propio pecho. Vestía túnica y palio y cubría su cabeza con un manto.

<sup>48</sup> Lasareff, V., “Studies in the Iconography of the Virgin”, *The Art Bulletin*, 20, 1 (mar. 1938), p. 46.

<sup>49</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 23; Kirschbaum, E., *op. cit.*, 159.

<sup>50</sup> Lasareff, V., *op. cit.*, p. 46.

<sup>51</sup> *Ib.*; Schiller, G., *op. cit.*, p. 23.

<sup>52</sup> Kirschbaum confirma que hacia 1200 se atribuía al evangelista. *Vid.* Kirschbaum, E., *op. cit.*, 168.

Jesús, por su parte, presentaba un nimbo cruciforme y su diestra bendecía con el gesto acostumbrado entre los latinos, mientras que sostenía un rollo con su mano izquierda.

Nicéforo Calistos refiere que Pulqueria mandó colocar la única tabla que Constantinopla atribuía a san Lucas en la iglesia constantinopolitana de *Hodegon*, donde se reunían los *hodeges* o guías de viajeros, de donde obtuvo el nombre. Fue tapiada en el convento del Pantocrátor para salvarla de la persecución iconoclasta, tras la que se intensificó su veneración. Se exponía durante los asedios y, bajo la dinastía de los Paleólogos, se convirtió en el *palladium* que protegía la ciudad<sup>53</sup>. Allí recibió veneración hasta la conquista de Constantinopla por los turcos en 1453, cuando fue destruida, después de haber sido arrastrada por las calles.



Fig. 55. *Salus Populi Romani*, s. VI/XIII, Roma, Santa Maria Maggiore.

Fig. 56. *Hodegetria*, *Evangelios de Rabbula*, 586, Florencia, Biblioteca Mediceo Laurenziana, cod. Plut. I, 56, fol 1v.

De esta tabla se conocen numerosas réplicas pictóricas y escultóricas, que la reproducen en busto o de cuerpo entero y que se difundieron en Roma, Oriente Próximo, los Balcanes y Rusia. La *Salus Populi Romani* (s. VI) (fig. 55), conservada en Santa María Maggiore y atribuida al evangelista Lucas, es considerada una réplica de la *Hodegetria* constantinopolitana, aunque ha sufrido algunas modificaciones<sup>54</sup> y su mano derecha no señala hacia Cristo. La disposición de la mano de la *Hodegetria* va a ofrecer

<sup>53</sup> Tradigo, A., *op. cit.*, p. 169.

<sup>54</sup> Podría ser una copia de la Virgen de Lida, que navegó milagrosamente desde Constantinopla hasta Roma. *Vid.* Tradigo, A., *op. cit.*, p. 169.

múltiples variantes, hasta el punto de diluir el significado original del tipo y confundirse con otros como la *Eleousa*. En este caso, los dos dedos que apuntan hacia abajo recuerdan el signo de bendición. Por otro lado, como otros muchos iconos, sobre cabeza y hombros, María lleva tres estrellas, antiguo símbolo sirio de la virginidad antes, durante y después del parto.

Una de las imágenes más antiguas, quizás la más antigua, de este tipo es una miniatura de los *Evangelios de Rabbula* (586) (fig. 56). De cuerpo entero, María sostiene al Niño en su brazo izquierdo y parece apoyar la derecha sobre sus piernas, más que indicar hacia Él. También en Roma se conserva una de las primeras representaciones de este tipo. De principios del siglo VII, es la imagen de medio cuerpo de *Santa Maria ad Martyres*, en Santa Maria Rotunda (fig. 57). Menos frecuente es la *Hodegetria* de cuerpo entero, con un ejemplo algo más moderno en Kiti (Chipre) (fig. 58). Destaca la inscripción que la identifica como HAGIA MARIA, así como las que determinan a los arcángeles Miguel y Gabriel, que la flanquean portando un globo rematado con una cruz y un cetro cada uno.



Fig. 57. *Santa Maria ad Martyres*, ca. 609, Roma, Santa Maria Rotunda (Panteón).



Fig. 58. *Hodegetria*, mediados s. VII, Kiti (Chipre), Panagia Angeloktisti, ábside.

Otro ejemplo de *Hodegetria* estante es la imagen *Achiropita* de la catedral de Rossano, datada en el siglo VIII (fig. 60). Es evidente su semejanza con la *Salus Populi Romani*, pues su mano derecha apunta hacia abajo con dos dedos en lugar de señalar directamente a Cristo. Aunque este gesto se va a extender en el tiempo, pues

volveremos a encontrarlo, por ejemplo, en la *Madonna della Carbonara* (finales del s. XII y principios del XIII, Viterbo, Museo Colle del Duomo), no deja de ser raro.

Menos frecuente aún es que la Virgen sujete al Niño con el brazo derecho<sup>55</sup>. Sin embargo, la aparición y continuidad en el tiempo de esta peculiaridad ha dado lugar a una variante de la *Hodegetria* llamada *Dexiokratusa*. El ejemplar más antiguo es un icono de principios del siglo VII, conservado en Santa Francesca Romana (Roma) (fig. 59). También de medio cuerpo, aunque bastante más moderno (s. XIII) es el mosaico del monasterio de Santa Catalina, en el Sinaí (fig. 61). No obstante, existen ejemplares de la *Dexiokratusa* de cuerpo entero, tanto de pie como sentada, por ejemplo, la *Madonna de Ripalta* (antes de 1172, Cerignola). Estas imágenes, por tanto, desmienten a Lasareff, según el cual María empieza a sostener al Niño con el brazo derecho a partir del siglo XI<sup>56</sup>.

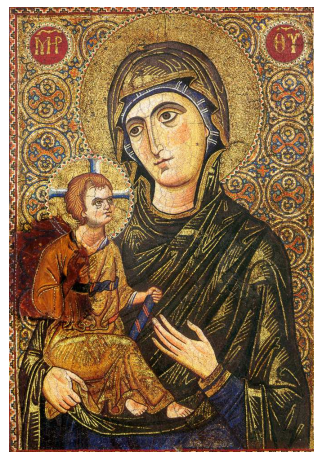


Fig. 59. *Dexiokratusa*, ca. 455-s. VII, Roma, Santa Francesca Romana (antes Santa Maria Nuova).

Fig. 60. *Maria Achiropita*, s. VIII, Rossano, catedral.

Fig. 61. *Dexiokratusa*, principios s. XIII, Sinaí, monasterio de Santa Catalina.

Por el contrario, experimentó una gran difusión una variante de este tipo que presenta a la Virgen sentada. La *Hodegetria* entronizada tendría su origen en imágenes orientales de la Adoración de los Magos, en las que Cristo aparece sentado sobre la rodilla izquierda de su madre. La separación de la figura de la Virgen con el Niño respecto a la escena narrativa probablemente tuvo lugar en Egipto, donde el tipo se

<sup>55</sup> No todas las imágenes en las que María señala al Niño son un trasunto de la *Hodegetria* constantinopolitana, supuestamente realizada por san Lucas. En algunas, la Virgen levanta la mano para interceder ante Cristo, a quien lleva en el otro brazo. Todo depende del brazo en el que María lleva al Niño. Vid. Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 485.

<sup>56</sup> Lasareff, V., *op. cit.*, p. 46.



presenta (casi) completamente desarrollado en un fresco del siglo VI (monasterio de Bawit) (fig. 62), así como en una serie de tejidos coptos de los siglos VI y VII.

De Egipto pasaría a Siria, de donde proceden dos dípticos de marfil con imágenes del mismo. Aunque de origen desconocido, otro marfil de la segunda mitad del siglo VI (*Evangelario de San Lupicin*, París, BnF, ms. lat. 9384) (fig. 63) presenta una disposición similar a la imagen de Bawit, pues la Virgen no se decide todavía a señalar abiertamente al Niño, sino que posa la mano sobre una de sus piernas<sup>57</sup>. Así formado, el tipo de la *Hodegetria* sentada se extendió por el Oriente cristiano (Cáucaso), pero a diferencia de la variante de medio cuerpo, no llegó a generalizarse en Constantinopla<sup>58</sup>. Fue muy corriente, por el contrario, en Occidente, donde se hizo indispensable en la decoración escultórica de las catedrales.



Fig. 62. *Hodegetria*, s. VI, procedente de la tercera capilla del monasterio de Apolo en Bawit (Egipto), El Cairo, Museo Copto.

Fig. 63. *Hodegetria*, *Evangelario de San Lupicin*, segunda mitad del s. VI, París, BnF, ms. lat. 9384, contracubierta.

Especialmente en Armenia, es donde encontramos los ejemplos más antiguos. En la iglesia de Odzun, un burdo relieve de fecha incierta (ss. V-VIII) (fig. 64) parece

<sup>57</sup> La relación con las imágenes bajomedievales de la Virgen sedente en majestad en las que María toca la pierna del Niño, que se sienta sobre una de sus rodillas, parece improbable debido a la distancia temporal. Las imágenes anteriormente mencionadas, del siglo VI, deben interpretarse como un estadio previo al desarrollo del tipo iconográfico de la *Hodegetria*, mientras que las representaciones occidentales, de los siglos XIII y XIV, son el fruto de una mayor libertad de movimientos de la Virgen y el Niño. De existir alguna relación, ello no modificaría la adscripción de todas estas imágenes al tipo en que las hemos clasificado. Las obras bajomedievales no presentarían semejante ambigüedad en la época en que fueron realizadas de tratarse de imágenes de la *Hodegetria*.

<sup>58</sup> Lasareff, V., *op. cit.*, pp. 49-61.

reproducir un icono importado de Siria. Entre las primeras imágenes de la *Hodegetria* sentada en esta región, Lasareff incluye también una lápida (V-VII) en la que es difícil apreciar si María señala o no a su hijo (fig. 65). Para este autor, lo que determina el tipo es que el Niño se sitúe a la izquierda de la Virgen (en ocasiones también a la derecha), pero no en el centro, como ocurría con la *Nikopoia*. Excusa también que no se encuentre en brazos de la Virgen, como en una imagen del monasterio de Bawit (capilla 28), en la que Cristo aparece rodeado de una mandorla, que su madre sujeta con ambas manos y que se encuentra más cerca de la *Nikopoia*, que hemos visto en el capítulo dedicado a la Virgen sedente en majestad, que de la *Hodegetria*.



Fig. 64. *Hodegetria*, s. VI o VII, iglesia de Odzun (Armenia), nicho en pared norte.

Fig. 65. *Virgen con Niño entre ángeles*, s. V, Talin (Armenia), precintos de la iglesia.

El origen copto de la variante sentada de la *Hodegetria* en Occidente vendría atestiguado por la primera representación de la Virgen en un manuscrito occidental<sup>59</sup>, la del *Libro de Kells* (ca. 800, Dublín, Trinity College Library, ms. A. I. 6-58, fol. 7v) (fig. 66). María sostiene sobre su brazo izquierdo a un Niño completamente ladeado, de manera similar a como ocurre en varios marfiles de origen oriental, datados en la novena centuria. La influencia bizantina sobre Occidente se deja sentir también en los relieves eborarios realizados por los talleres carolingios a principios del siglo IX. Así, la *Hodegetria* del *Evangelionario de Lorsch*, realizado ca. 810 (fig. 67), remitiría a un

<sup>59</sup> Francastel, G., *op. cit.*, p. 311.

modelo bizantino que, según Schiller, podría remontarse hasta el año 500 aproximadamente<sup>60</sup>.

Pero, dejando a un lado las influencias orientales, es posible que esta variante occidental del tipo tenga también su origen en la escena de la Adoración de los Magos. La prueba definitiva de su procedencia narrativa, según Lasareff, es una miniatura del *Benediccional de San Aethelwold* (970-980, Londres, British Library, ms. Add. 49598, fol. 24v) (fig. 68) y un marfil sajón (ca. 1000, Londres, Victoria and Albert Museum)<sup>61</sup>. Recordemos que esto mismo se dijo del tipo de la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría y se puso como ejemplo un par de miniaturas otomanas, en las que el grupo formado por María y Cristo se independizaba progresivamente del de los Magos (fig. 19).



Fig. 66. Virgen con el Niño, *Libro de Kells*, ca. 800, procedente de la isla de Iona, Dublín, Trinity College Library, ms. A. I. 6-58, fol. 7v.



Fig. 67. *Hodegetria*, *Evangeliario Lorscher*, ca. 810, procedente de Aquisgrán, Londres, Victoria & Albert.



Fig. 68. Adoración de los Magos (detalle), *Benediccional de San Aethelwold*, 970-980, Londres, British Library, ms. Add. 49598, fol. 24v.

No es el caso de la imagen inglesa y, además, la actitud de María no se ajusta a la que hemos descrito como propia de la *Hodegetria*, pues no señala al Niño, sino que se dirige hacia los Magos, así como el gesto de bendición de Cristo. Sin embargo, a diferencia de los ejemplares germánicos, el Niño se apoya aquí en el brazo izquierdo de su madre y no en el centro de su regazo, como en el tipo de la Virgen sedente en

<sup>60</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 181.

<sup>61</sup> Lasareff, V., *op. cit.*, p. 61.

majestad, al menos hasta la aparición de las imágenes-relicario de Auvernia en el siglo X. Así pues, la posición de Cristo no sería suficiente para considerar que esta miniatura pertenece a un estadio incipiente en la formación del tipo que estamos tratando. Por otro lado, las concomitancias con las imágenes que darán lugar e, incluso, que pertenecen al tipo de la Virgen sedente en majestad no pueden ser ignoradas. Inevitablemente, cabe concluir que, en Occidente, ambos tipos están profundamente relacionados en su origen y posterior desarrollo, como luego veremos.

Por otro lado, la *Hodegetria* de pie es todavía muy frecuente en el siglo XI. Son numerosos los marfiles, de origen constantinopolitano, en los que se ha recortado la silueta de la Virgen que dirige la atención hacia su hijo (950-1050, Washington, National Gallery; Londres, Victoria & Albert) (fig. 69). También bizantina y de la misma época (siglos X-XI) es la *Hodegetria*, igualmente de cuerpo entero, del monasterio de Eski Gümüs (Capadocia) (fig. 70). Así mismo, en pleno siglo XI, se realiza la imagen de la iglesia de Santa Maria Assunta de Torcello (Venecia) (fig. 71). Aunque se impondrá la *Hodegetria* de medio cuerpo y la entronizada, esta variante no llegará a desaparecer en un futuro próximo, pues a mediados del siglo XII todavía la encontramos, por ejemplo, en la capilla palatina de Palermo (fig. 75).



Fig. 69. *Hodegetria*, 950-1050, procedente de Constantinopla, Washington, National Gallery.

Fig. 70. *Hodegetria*, ss. X-XI, Capadocia, Eski Gümüs.

Fig. 71. *Hodegetria*, ca. 1050, Torcello (Venecia), Santa Maria Assunta.

La variedad tipológica que nos ofrece la *Hodegetria* se mantiene, por tanto, durante los siglos XI y XII. En la zona del Cáucaso, sin embargo, predomina la variante entronizada, que enlaza con las primeras obras de ascendencia siria, pero que no solamente alcanza ahora un grado de madurez comparable al de las imágenes occidentales, sino que se prolongará en el tiempo del mismo modo hasta la baja Edad Media, como veremos a lo largo de este capítulo. Así pues, de principios de la undécima centuria (1007), data el frontispicio de un manuscrito armenio conservado en Venecia (fig. 72). Pese a la distancia, la imagen es tipológicamente similar a otros ejemplares occidentales, como el de la catedral de Aquileia (1030) (fig. 73). Como si se tratara del Pantocrátor, la Virgen entronizada señala a su hijo en el interior de una mandorla rodeada por el Tetramorfos.



Fig. 72. *Hodegetria*, Evangelio, 1007, Venecia, San Lazzaro, n° 116.

Fig. 73. *Hodegetria*, 1030, Aquileia (Friuli-Venecia Julia), catedral, ábside.

Ya en el siglo XII, en el extremo occidental de Europa, la *Hodegetria* entronizada de un manuscrito inglés (fig. 74) establece con su hijo una insólita comunicación visual, que inicia un acercamiento entre ambos, tanto físico como emocional. El resultado será una nueva conjunción entre tipos, en este caso, entre la *Hodegetria* y la Virgen de Ternura o *Eleousa*. Aunque no hay contacto visual, en la imagen estante de la capilla palatina de Palermo (fig. 75), Schiller percibe también una incipiente cercanía entre madre e hijo, pues aquella inclina la cabeza hacia el Niño, con

una expresión triste y pensativa<sup>62</sup>. A pesar de ello, el tipo se mantiene incólume y conoce una gran difusión en el siglo XII, aunque alcanzará su momento de esplendor en la centuria siguiente.



Fig. 74. *Hodegetria*, Salterio, s. XII, Londres, British Museum, Royal MS.2 AXXII, fol. 13v.



Fig. 75. *Hodegetria*, mediados s. XII, Palermo, Capilla Palatina.



Fig. 76. *Hodegetria*, 1184-1212, monasterio de Kintsvisi (Georgia), iglesia de Santa María.



Fig. 77. *Hodegetria*, 1261, monasterio de Novarank (Armenia).

Como habíamos avanzado, el Oriente cristiano se mantiene fiel a la entronización de la *Hodegetria*, como se puede comprobar en el ábside de una iglesia georgiana (1184-1212, monasterio de Kintsvisi) (fig. 76); mientras que Bizancio no

<sup>62</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 23.

renuncia al prototipo original, la imagen de medio cuerpo, que se impone a la también antigua *Hodegetria* estante de cuerpo entero. Pertenecen a esta variante el conocido icono de *Santa Maria del Popolo* (fig. 78), conservado en la homónima iglesia romana; un mosaico del monasterio griego de Hilandar (ca. 1200, monte Athos) (fig. 79) o, de época más tardía (s. XIII), el desaparecido icono de la catedral de Valencia (fig. 80), que se ajustaba fielmente al modelo bizantino.

Mientras que, durante los siglos XIII y XIV, la *Hodegetria* entronizada reduce su presencia en el arte de Bizancio<sup>63</sup>; en Armenia, la seguimos encontrando en el tímpano de una de las iglesias del monasterio de Novarank (1261) (fig. 77). A pesar de la introducción de elementos ajenos a la tradición o al tipo iconográfico occidental (p. e. la alfombra sobre la que se sienta la Virgen o el pájaro que aparece en su regazo), la disposición del Niño, a la izquierda, y el gesto de María determinan su pertenencia al tipo que nos ocupa.



Fig. 78. *Santa Maria del Popolo*, f. s. XII-p. s. XIII, Roma, iglesia de Santa Maria del Popolo.

Fig. 79. *Hodegetria*, ca. 1200, Monte Athos (Grecia), monasterio de Hilandar.

Fig. 80. *Virgen de la Seo*, s. XIII, Valencia, catedral, desaparecido.

En Occidente, este tipo iconográfico, uno de los más populares en las representaciones góticas de la Virgen<sup>64</sup>, conoce cuantiosas variaciones. Y, sobre todo a partir del siglo XII y especialmente en Italia durante los siglos XIII y XIV, se produce una confusa combinación de la Virgen entronizada y la *Hodegetria*, que ya hemos analizado en el capítulo dedicado a la Virgen sedente en majestad. Posteriormente, será

<sup>63</sup> Lasareff, V., *op. cit.*, p. 58.

<sup>64</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 78.

la Virgen de Ternura o *Eleousa* la que tome el relevo, aunque ya hemos visto los guiños a este tipo que algunos autores habían llevado a cabo en sus representaciones de la *Hodegetria*. Así pues, la humanización del Hijo de Dios caracteriza a estas imágenes de los siglos XIII y XIV. No obstante, hay en ellas un cierto aislamiento y solemnidad que las distingue del carácter más humano y sentimental de la *Eleousa*, que trataremos a continuación.

Ya en la segunda mitad del siglo XIII (1262), un seguidor de Guido da Siena realiza otra imagen de medio cuerpo de la *Hodegetria* (*Madonna del Voto*, catedral de Siena) (fig. 81). Como en casos anteriores, María inclina la cabeza hacia su hijo, aunque ninguno de los dos busca la mirada del otro. Sin embargo, no será esta variante la que predomine en Italia durante los siglos XIII y XIV, sino la *Hodegetria* entronizada. Las primeras aparecerán en Lucca y Siena<sup>65</sup>, donde destacan Coppo di Marcovaldo y el mismo Guido da Siena. El primero, como hemos visto en el capítulo anterior, pasa de realizar imágenes de la Virgen sedente en majestad a representarla “casi” como una *Hodegetria* (salvo por la mano derecha de María, que no señala al Niño), mientras que el segundo culmina este proceso al presentar ejemplares inequívocos de esta variante.



Fig. 81. *Madonna del Voto*, seguidor de Guido da Siena, 1262, Siena, catedral.



Fig. 82. *Hodegetria*, Guido da Siena, ca. 1270, Siena, San Domenico.

<sup>65</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 184. En la Toscana, un pintor de iconos oriental realizaría por encargo una imagen de cuerpo entero entronizada, de la que no había ejemplos en Oriente, la *Madonna Kahn* (s. XIII, Washington, National Gallery of Art). La obra de este pintor debió influir en un joven Duccio que, hacia 1280, realizó la *Madonna Crevole* (Siena, Opera del Duomo) al estilo oriental, aunque esta vez de medio cuerpo. Vid. Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 34.



Hacia 1270, Guido da Siena realiza una imagen entronizada de la Virgen que, ahora sí, centra la atención en Cristo, señalándolo con la mano derecha (fig. 82). La Madre de Dios refuerza su gesto mirando fijamente hacia el espectador; el Niño, por el contrario, dirige los ojos hacia su madre. También vale la pena mencionar, por su singularidad, una imagen de la Huida a Egipto, en la que María adopta la disposición de una *Hodegetria* sentada, aunque lo haga sobre una montura (fig. 83). En cualquier caso, Guido da Siena ofrece ejemplares que no admiten lugar a confusión, a diferencia de algunas obras de Coppo di Marcovaldo, Cimabue, Duccio o Simone Martini, en las que se mezclan los tipos.



Fig. 83. *Huida a Egipto*, Guido da Siena, 1270-1280, Altenburg (Turingia), Lindenau-Museum.

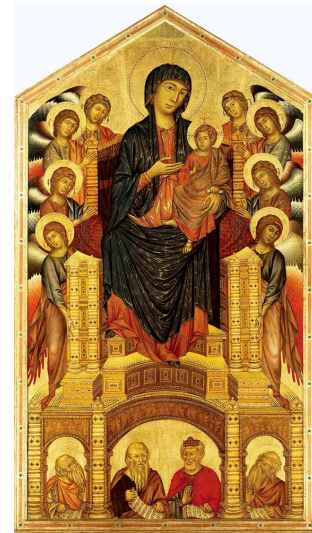


Fig. 84. *Maestà di Santa Trinità*, Cimabue, ca. 1280-1285, procedente de la iglesia de la Santa Trinità, Florencia, Galleria degli Uffizi.

Estos autores, no obstante, también han realizado imágenes de la *Hodegetria* entronizada, en las que el gesto de María, con el que señala a su hijo, es inequívoco. Entre ellas, se cuentan algunas de las obras más renombradas del gótico italiano. Cimabue, por ejemplo, llevó a cabo la *Maestà di Santa Trinità* (1280-1285, Florencia, Galleria degli Uffizi) (fig. 84) para el altar mayor de la iglesia del mismo nombre de Florencia, donde se realiza la soberanía de la Madre de Dios, que se halla rodeada de una corte de ángeles. De manera similar encontramos la *Maestà* de Duccio (1308-1311), realizada para el altar mayor de la catedral de Siena (ahora en el Museo dell'Opera del Duomo) (fig. 85). Pero estas son sólo algunas de las numerosas imágenes de la *Hodegetria* entronizada que produjo el arte italiano durante los siglos XIII y XIV.

Vale la pena destacar, no obstante, otras imágenes de este último autor, pues introducen un gesto interesante a tener en cuenta. En la imagen conservada en la Galleria Nazionale dell'Umbria (fig. 86), la *Hodegetria* apunta hacia el suelo, como lo había hecho la *Salus Populi Romani* (fig. 55), entre otras. Lo hace, sin embargo, con la mano que no señala a Cristo, lo que le permite mantener la actitud que caracteriza a este tipo. No ocurre lo mismo con la imagen, del mismo autor, conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York. Aquí la mano que señala hacia abajo es la que debería apuntar a Cristo, por lo que se pierde el sentido de la imagen que, junto a la actitud juguetona del Niño, que coge el velo de su madre, parece tender hacia la *Eleousa*. Resulta difícil, no obstante, clasificar esta imagen, pues también en la *Hodegetria* italiana tira Cristo del velo de María.

A diferencia de la *Salus Populi Romani* (fig. 55), la *Madonna Achiropita* (fig. 60) o la *Madonna della Carbonara*, la Virgen dirige un solo dedo hacia el suelo en estas dos imágenes. En cualquier caso, el gesto ha sido interpretado como un *Memento*, en el que María interpela directamente al espectador con la mirada, como queriendo recordarle que es polvo y que va a volver al polvo<sup>66</sup>, mientras que la vida eterna sólo se consigue por Cristo. Podríamos considerarlas, por tanto, un tipo de *Vanitas*.



Fig. 85. *Maestà*, Duccio, 1308-1311, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 86. *Hodegetria*, Duccio, ca. 1300-1305, Perugia (Umbria), Galleria Nazionale dell'Umbria.

---

<sup>66</sup> Blasone, P., *op. cit.*, p. 9.

Acabamos este repaso al tipo de la *Hodegetria* volviendo a los orígenes del mismo. De medio cuerpo, la encontramos en manuscritos occidentales de finales del siglo XV (*Libro de Horas de la familia Somaing*, Heribert Tenschert, Bibermühle, Ramsen, Suiza, LM III, 28, fol. 39v.) o principios del XVI, aunque estas imágenes se ajustan a los cánones orientales. Una de las miniaturas pertenece al *Libro de Horas de Juana de Castilla* (1492-1506) (fig. 87). Como en casos anteriores, la Virgen inclina la cabeza hacia el Niño, que bendice con su mano derecha, mientras que ella lo señala con su izquierda. Ambos miran hacia el espectador. Sobre el hombro de María podemos apreciar una de las estrellas que simbolizan su virginidad.



Fig. 87. *Hodegetria*, *Libro de Horas de Juana de Castilla*, 1492-1506, Londres, British Library, Add ms. 18852, fol. 176v.

### 1.2.2. VIRGEN DE LA PASIÓN O DEL PERPETUO SOCORRO

A este mismo tipo pertenecen las representaciones de la Virgen de la Pasión, conocida en Occidente como Virgen del Perpetuo Socorro. En estas imágenes, Cristo busca refugio en los brazos de su madre, mientras mira asustado hacia el futuro que le espera: los arcángeles Miguel y Gabriel, con las manos veladas, le presentan los instrumentos de la Pasión<sup>67</sup>. Como en las imágenes de la *Hodegetria*, María sostiene a su hijo en el brazo izquierdo. Sin embargo, una fase previa de esta variante muestra al Niño recostado en brazos de su madre, que está de pie. Encontramos un ejemplar,

<sup>67</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 15-16.

realizado en 1192, en la iglesia de la Panagia Arakiotissa (Panagia tou Arakos) en Lagoudera (Chipre)<sup>68</sup> (fig. 88).



Fig. 88. *Panagia Arakiotissa*, s. XII, Lagoudera (Chipre), iglesia de Panagia Arakiotissa.

La Virgen de la Pasión como tal pudo haberse originado en el monasterio serbio-ortodoxo de Hilandar (fines del siglo XII-principios del siglo XIII), en el monte Athos. La imagen original no se conserva, pero en el monasterio Sv. Stefan, en Konce (Macedonia), hay una copia en fresco de 1366, que muestra a Cristo, en el templo, apartándose de Simeón con miedo. Fueron, por tanto, los pintores serbios los que crearon este tipo, en el que el Niño se agarra temeroso a la mano de María o se gira hacia los instrumentos de la Pasión portados por los arcángeles o situados sobre una colina<sup>69</sup>. Así pues, la Virgen de la Pasión no es una creación de la escuela italo-cretense, como se ha creído, aunque se difundió extensamente por Italia tras el período bizantino.

Un ejemplar italiano del tipo ya maduro, tal como se ha descrito, es el venerado icono bajomedieval de la iglesia romana de Sant'Alfonso di Liguori (fig. 89). También fue muy popular en España, donde destaca una obra de Pedro Berruguete (ca. 1475, colección privada) (fig. 174). Se trata, en realidad, de una Virgen de la Leche, cuyo Niño ha perdido el interés por el pecho materno ante la visión de los instrumentos de la pasión que le presentan dos ángeles (fig. 174).

<sup>68</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 173.

<sup>69</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 29.



Fig. 89. *Virgen del Perpetuo Socorro*, ss. XIII-XIV, Roma, iglesia de Sant'Alfonso di Liguori.

Fig. 90. *Virgen de la Pasión*, 1579, Sinaí, monasterio de Santa Catalina.

El tipo de la Virgen del Perpetuo Socorro se va a mantener inalterable durante los siglos siguientes. Un buen ejemplo es el icono realizado en el último cuarto del siglo XVI y conservado en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí (fig. 90).

### 1.3. VIRGEN DE TERNURA

#### 1.3.1. ELEOUSA

La *Eleousa* (Compasiva<sup>70</sup> o Misericordiosa) o Virgen de Ternura es uno de los tipos más difundidos, tanto en Oriente como en Occidente. María puede presentarse entronizada o de pie, de medio cuerpo o de cuerpo entero, pero sostiene al Niño en su brazo izquierdo. Ambos acercan sus rostros y rozan sus mejillas en un gesto de afectuosa intimidad, que une a la madre con su hijo. Cristo lleva a menudo un rollo y abraza el cuello de su madre; en ocasiones, juega con ella tocándole la barbilla o aferrándose a su escote. Otras veces, se crea un “coloquio maternal” y la Virgen mira lánguidamente a su hijo.

<sup>70</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 20. Belting plantea, incluso, que el nombre no pertenece a ningún tipo en concreto, sino que atribuye una asociación teológica general a tipos iconográficos muy distintos. *Vid.* Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 46.

Pero la expresión de María suele ser triste e incluso preocupada, como si previera los dolores que le deparará el futuro o el mismo Cristo se los revelara. Muchas veces ni siquiera mira al Niño y raramente participa en sus juegos. Es Cristo quien acaricia el mentón y la mejilla de su madre, quien sonrío y le tiende los brazos, como si quisiera arrancarla de sus sombríos pensamientos. Grabar, sin embargo, plantea que la ternura expresada en estas imágenes se explicaría por la intención de María de reclamar a su hijo clemencia y misericordia para el género humano<sup>71</sup>. Contrariamente al mayestático hieratismo de tipos anteriores, la expresión de ternura maternal de este tipo conlleva actitudes más variadas, por lo que existen numerosos subtipos<sup>72</sup>.

Así pues, no todas las imágenes bizantinas de la Virgen tienen un carácter de hierática solemnidad. El arte oriental se adelantó a los artistas sieneses en la representación de imágenes más humanas y maternales de María. De hecho, Grabar sitúa los orígenes de la *Eleousa* o *Glykophilousa* en Egipto<sup>73</sup> y los remonta al siglo IX, basándose en Evangelios apócrifos coptos y otros textos egipcios que enfatizan la relación humana entre la Virgen y el Niño, como un sermón de Navidad (siglo V), que provee al menos un contexto literario implícito para este tipo<sup>74</sup>. Pero la evidencia textual únicamente permite establecer el origen copto de la teología de la *Eleousa*, no del tipo iconográfico en sí mismo; si bien es cierto que la Virgen de la Leche, concreción icónica de textos como el sermón anterior y con la que existe una estrecha relación, ya era popular en Egipto en el siglo VI.

Una de las primeras imágenes de las que se tiene noticia es un fresco fragmentario de la iglesia de Santa Maria Antiqua, en Roma, en el que fue representada de pie hacia el año 650. Así mismo, cabe la posibilidad de que exista una obra anterior, o al menos tan antigua, si el marfil copto con la imagen sentada de la Virgen de Ternura conservado en la Walters Art Gallery (Baltimore) (fig. 91) datara de los siglos VI o VII<sup>75</sup>. Muchos autores, por el contrario, opinan que fue realizado entre los siglos IX o X<sup>76</sup>, por lo que sería una obra temprana entre las primeras de este tipo que se pueden

---

<sup>71</sup> Grabar, A., “L’Hodigitria et L’Eléousa”, *L’art paléochretien et l’art byzantin*, VIII, Londres, 1979, p. 10, cit. por Galván Freile, F., “Origen y difusión del modelo iconográfico de la Virgen Eleusa en la Península Ibérica”, en Melero Moneo, M. L. et al. (eds.), *op. cit.*; Lasareff, V., *op. cit.*, p. 38.

<sup>72</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 103.

<sup>73</sup> Grabar, A., “Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe”, *L’Art byzantin chez les Slaves*, París, 1930, cit. por Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, pp. 78-79. Kirschbaum plantea la posibilidad de que su origen esté en Constantinopla. Vid. Kirschbaum, E., *op. cit.*, 170.

<sup>74</sup> Bergman, R., *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>75</sup> Para Schiller es una obra de mediados del siglo VII. Vid. Schiller, G., *op. cit.*, p. 24.

<sup>76</sup> Kirschbaum lo data entre los siglos VII y IX. Vid. Kirschbaum, L., *op. cit.*, 170.

encontrar en Bizancio desde mediados de la décima centuria<sup>77</sup>. María se presenta entronizada entre ángeles, con el Niño sentado en el brazo derecho, pero a su izquierda. La otra mano toca su hombro, mientras que Cristo apoya el brazo izquierdo en el de su madre y arrima la cara a su mejilla. Se aprecia, pese a todo, cierta rigidez en esta imagen que va a ir desapareciendo, dando lugar a una intimidad nunca vista.

No obstante, la existencia en Occidente de una temprana imagen de transición entre *Hodegetria* y *Eleousa*, la Virgen del *Libro de Kells* (ca. 800) (fig. 66), permite vislumbrar la antigüedad del tipo, que ya debía estar formado antes de su realización, dado el grado de difusión alcanzado, y que certifica el descubrimiento de la obra en Santa Maria Antiqua. Con seguridad, no fue ésta la única del período preiconoclasta. En cualquier caso, ambas imágenes atestiguan la existencia del tipo iconográfico de la *Eleousa* durante el primer período cristiano. Así mismo, acercan las posturas de Grabar y Lasareff<sup>78</sup>, pues ambos apostaban por el cuerpo entero como original del tipo, antes de que se conocieran las dos obras anteriormente expuestas.



Fig. 91. *Eleousa*, ss. VII-VIII, Baltimore, Walters Art Gallery.



Fig. 92. *Eleousa*, *Smyrna Physiologus*, s. XI, Smyrna (Turquía), Scola Evangelica, ms. B8, fol. 165, destruido.

Lasareff apoya su conclusión en algunas obras bizantinas de los siglos XI y XII que muestran a María de cuerpo entero -bien de pie (Tcharekle Kilisse; Salterio griego, 1084, cod. Pantocr. 49, fol. 238; Evangelionario griego, segunda mitad s. XII, Freer col.), bien sentada (*Smyrna Physiologus*, s. XI, ms. B8, fol. 165) (fig. 92)-, como las primeras

<sup>77</sup> Kalavrezou, I., *op. cit.*, p. 171.

<sup>78</sup> Bergman, R., *op. cit.*, pp. 50-51.

imágenes de este tipo que, basadas en modelos bizantinos, llegan a Rusia y Occidente en el siglo XII. La vemos entronizada en el esmalte de un altar portátil (ca. 1155, Maestro Eilberto, Hildesheim), en una escultura italiana (ca. 1125-50, Lombardía o Emilia-Romagna) (fig. 95) y en manuscritos iluminados (*Exultet*, 1136, París, BnF, Nlle. Acq. Lat. 710; Matthew Paris, *Historia Anglorum*, 1250-1259, British Museum, Royal 14 C VII, fol. 6) (figs. 94 y 97)<sup>79</sup>. Por el contrario, se encuentra de pie en un miniatura francesa (*Commentaires de Saint Jérôme sur Isaie*, 1120-1133, Dijon, BM, ms. 129, fol. 4v) (fig. 93) y en una escultura alemana (1180, Colonia, St. Maria im Kapitol) (fig. 96).



Fig. 93. Árbol de Jesé, *Comment. in Isaiam*, San Jerónimo, 1120-1133, Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 0129, fol. 4v.



Fig. 94. *Eleousa*, *Exultet*, ca. 1136, procedente de Italia, París, BnF, Nlle. Acq. Lat. 710.

El autor se decanta por la postura erecta para el prototipo original de la *Eleousa*, al derivar ésta de la *Hodegetria*, que se representaba de pie. Aquella sería el resultado del acercamiento de las cabezas de madre e hijo. Así parece haber ocurrido en las imágenes estantes, pero también en las sedentes. La Virgen sostiene al Niño indistintamente con ambas manos, mientras que Él la abraza y vuelve su rostro hacia el espectador para acercar su mejilla a la de ella o parece que vaya a besarla, como en la escultura italiana (fig. 95) o en la miniatura británica, más reciente (fig. 97). Tanto en

<sup>79</sup> Lasareff, V., *op. cit.*, p. 37.



ésta como en el manuscrito francés (fig. 93), María porta algún objeto en la mano: una flor en el segundo y una esfera (probablemente una fruta) en el primero, que le ofrece a Cristo. Así pues, de entre estas obras, sólo en la imagen alemana (fig. 96) y en el *Exultet* (fig. 94), María realiza el característico gesto de la *Hodegetria* de señalar al Niño. Así mismo, se aprecia claramente en el *Smyrna Physiologus* (fig. 92).



Fig. 95. *Eleousa*, ca. 1125-50, procedente de Italia (Lombardía o Emilia-Romagna), Boston, Museum of Fine Arts.

Fig. 96. *Eleousa*, ca. 1180, Colonia, St. Maria im Kapitol.

Fig. 97. *Eleousa*, *Historia Anglorum*, Matthew Paris, 1250-1259, Londres, British Museum, ms. Royal 14 C VII, fol. 6.

Procedente de Sicilia, el *Sacramentario de Siracusa* (Madrid, Biblioteca Nacional, cod. 52, fol. 80) presenta a María sentada, con el Niño en sus brazos. Su mano derecha, con un gesto similar al de la *Hodegetria*, más que señalarlo contribuye a sostenerlo. Cristo pega su mejilla a la de su madre y abraza su cuello con ambos brazos, siendo visible la mano que lo rodea por detrás, como en algunas de las imágenes expuestas (figs. 93 y 95) o en la misma *Virgen de Vladimir* (fig. 102), de la que hablaremos más adelante. Es similar la miniatura de una *Biblia* conservada en Lyon (Bibliothèque Municipale, ms. 410 y 411); de hecho, en esta época, localizamos más imágenes occidentales de la *Eleousa* en códices<sup>80</sup>, dada su frecuente circulación, que en otro formato.

<sup>80</sup> Galván Freile, F., “El ms. 1513 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Primeros pasos en la miniatura gótica hispana”, *Anuario de Estudios Medievales*, 27, 1 (1997), p. 131 <<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es>> 20-3-2015.

Así, la primera imagen de este tipo iconográfico realizada en la península Ibérica, quizás por influencia italiana, tal vez siciliana<sup>81</sup>, forma parte del *Corpus Pelagianum* (primeras décadas del s. XIII, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1513, fol. 11). La Virgen está sentada y tiene el Niño en brazos, quien se abraza a su cuello, dejando ver la mano que pasa por detrás. Sus rostros no llegan a tocarse. Un segundo ejemplar se encuentra en una *Biblia* del Archivo Episcopal de Vic (1268). Aunque de origen francés, se constata su presencia en Vic desde su realización, en el último tercio del siglo XIII. Tiene en común con las imágenes anteriores, la postura sedente de María, pero las caras de madre e hijo no llegan a unirse, como en el manuscrito hispano, y aunque el Niño extiende su brazo, no llega a tocar a la Virgen. Un último ejemplar conservado en territorio hispánico es la *Biblia romanceada* de la biblioteca del Monasterio de El Escorial (siglo XIII, ms. I.I.6). A diferencia de las anteriores, el Niño se sitúa de pie sobre las rodillas de su madre. Ésta lo abraza con la mano izquierda y con la derecha sujeta un cetro rematado por una flor de lis.

En la escultura italiana (fig. 95), por el contrario, prácticamente no encontramos rasgos de la *Hodegetria*, salvo quizás la posición del Niño a la izquierda. Ni siquiera se apoya en el brazo de María, sino que toma asiento sobre su rodilla, por lo que está más cerca de las imágenes-relicario de Auvernia y, por tanto, del tipo de la Virgen sedente en Majestad o Trono de Sabiduría. Ambos acercan sus rostros y, como es habitual, Cristo abraza a su madre. Destaca, sin embargo, el hecho de que ella lo abrace a Él, pues el afecto en este tipo suele ser unilateral. Así pues, carecemos de argumentos para corroborar la tesis de Lasareff, dado que tampoco se ha llegado a un consenso sobre la variante original de la *Hodegetria*, de la que según este autor deriva el tipo que nos ocupa.

Grabar, por otro lado, opta por la variante sedente, en la que el Niño se pone de pie sobre las rodillas de María<sup>82</sup> y se gira hacia ella o bendice al espectador, actitud que acentúa su singularidad<sup>83</sup>. De procedencia oriental, una forma embrionaria de esta variante aparece en un mosaico de Santa Francesca Romana (ca. 1161) (fig. 272) –cuya actitud es claramente la de una *Hodegetria*–, pero su prototipo es la miniatura del

---

<sup>81</sup> Galván Freile, F., “Origen y difusión del modelo iconográfico de la Virgen Eleusa en la Península Ibérica”, en Melero Moneo, M. L. *et al.* (eds.), *op. cit.*, 2001, p. 488.

<sup>82</sup> *La peinture religieuse en Bulgarie*, París, 1928, cit. por Lasareff, V., *op. cit.*, p. 38.

<sup>83</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 188.

*Exultet* (fig. 94) y, aunque algo más moderna, la del Salterio Hamilton<sup>84</sup> (fig. 98). La encontramos, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XIII y será en Italia donde alcance mayor popularidad. El Niño se levanta sobre el regazo de su madre y ambos están mejilla contra mejilla en un relieve pétreo de la capilla de san Zenón en San Marcos de Venecia (fig. 100) y en la conocida Virgen de Tolga (Moscú, Galería Tretiakov) (fig. 99), ambas del siglo XIII.

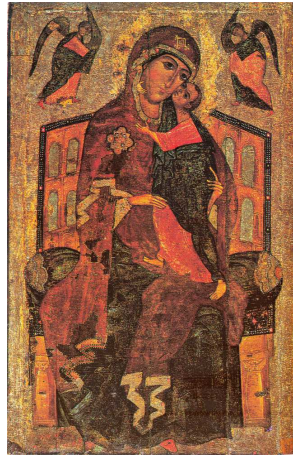
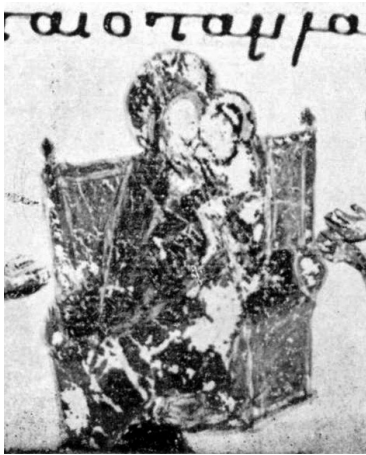


Fig. 98. *Eleousa*, *Salterio Hamilton*, s. XIII, Berlín, Kupferstichkabinett, n° 119.

Fig. 99. *Virgen de Tolga*, fines s. XIII, procedente de Yaroslavl, monasterio de Tolga, Moscú, Galería Tretiakov.

Fig. 100. *Eleousa*, s. XIII, Venecia, San Marcos, capilla de San Zenón.

En una segunda fase aparecen imágenes de la Virgen de Ternura de medio cuerpo, que se difundirán ampliamente en el siglo XII. Un ejemplo temprano es el fresco de Tokale Kिलisse (s. X, Capadocia) (fig. 101). Parece ser que éste fue un tipo frecuente en las iglesias de la Capadocia durante los siglos X y XI. Sin embargo, a excepción de casos como el anterior, la tierna *Eleousa* no suele enseñorearse de los ábsides de las iglesias, en los que sobre todo encontramos imágenes de la *Hodegetria*<sup>85</sup>.

La *Eleousa* también aparece de medio cuerpo en la miniatura de un salterio griego del siglo XI (Berlín, Christian Archaeological University collection) y, por supuesto, en el icono bizantino conocido como Virgen de Vladimir o *Vladimirskaja*<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Lasareff, V., *op. cit.*, p. 41.

<sup>85</sup> Kalavrezou, I., *op. cit.*, p. 172.

<sup>86</sup> Pintada en Constantinopla y llevada a Víshtgorod, cerca de Kiev, en 1130. El 21 de septiembre de 1160, después de conquistar Kiev, el príncipe Bogoliubski trasladó el icono a Vladimir, la ciudad que le dio nombre. El 26 de agosto de 1395, la *Vladimiskaia* fue llevada a Moscú en procesión para implorar por su salvación frente a hordas de Tamerlán. La procesión, encabezada por el metropolitano Kiprian y el príncipe

(ca. 1100-1130, Moscú, Galería Tretyakov) (fig. 102), una de tantas imágenes consideradas obra de san Lucas. Según la tradición, habría sido trasladada de Jerusalén a Constantinopla en 430 y, a mediados del siglo XII, el patriarca Lucas Chrysoberges la habría regalado al gran príncipe Yuri Dolgoruki. En cualquier caso, se aprecia en esta obra un relajamiento de la rigidez que caracterizaba las primeras imágenes de la *Eleousa* y, aunque no es la única, destaca por tener a la derecha al Niño, cuyo brazo rodea su cuello. Además, en ambas imágenes, especialmente en la *Vladimirskaja*, el recuerdo de la Pasión que le espera al Niño se refleja en los ojos de la madre.



Fig. 101. *Eleousa*, 950-964, Capadocia, Tokale Kilisse.



Fig. 102. *Virgen de Vladimir*, ca. 1130, Moscú, Tretyakov Gallery.

En el siglo XIV, los artistas bizantinos desarrollaron la técnica de micromosaicos, con la que realizaron pequeñas obras devocionales de carácter pictórico, que llegaron a ser muy populares en Occidente. El tipo de la Virgen de Ternura se adecuaba al uso privado de estas imágenes, pues enfatiza la humanidad de Cristo. En un ejemplar conservado en Nueva York (fig. 103), el Niño une su mejilla a la de su madre, que lo abraza tiernamente, mientras dirige su mirada al espectador, invitándole a

---

Vasili Dmitrievic, siguió el perímetro de las murallas de Moscú tras la efigie de la imagen milagrosa de Vladimir, y el mismo día, Tamerlán se retiró con su ejército, porque según se dice tuvo la visión de una mujer luminosísima rodeada de guerreros. Fue depositada en la catedral del Descanso del Kremlin. El icono de la Virgen de Vladimir y el del Don (que el príncipe Dimitri Ivanovich usó como estandarte de los cosacos durante la batalla de Kulikovo, en 1380) adquirieron la condición de símbolos de la lucha contra la invasión tártara. De hecho, la Virgen de Vladimir se festeja tres veces al año, tanto como salvó a Rusia de los tártaros. Los pintores Teófanos el Griego y Andrei Rublev hicieron sendas copias. Se realizaron otras réplicas para las ciudades de Yaroslavl, Smolensk, Rostov y Kolostroma. *Vid.* Tradigo, A., *op. cit.*, pp. 28, 177.

contemplar el futuro sacrificio de su hijo. En el reverso, una inscripción de finales del siglo XV identifica el icono con el que propició la conversión al cristianismo de santa Catalina de Alejandría, en el siglo IV. Éste no fue, no obstante, el único mosaico que el Renacimiento dató en las primeras centurias del cristianismo<sup>87</sup>.

La *Eleousa* de cuerpo entero seguirá estando presente en el arte bizantino durante la baja Edad Media. Uno de los ejemplares a destacar es el fresco del Paraclesion de la antigua iglesia del Salvador (Museo de Cora), de Estambul (fig. 104). La imagen mantiene la expresión de tristeza por el sufrimiento que el futuro le depara a su hijo, así como el texto que la identifica como Madre de Dios, con el que se han rotulado la mayoría de las imágenes bizantinas.



Fig. 103. *Eleousa*, principios s. XIV, probablemente de Constantinopla, Nueva York, Metropolitan Museum.



Fig. 104. *Eleousa*, 1312-1321, Estambul, Museo de Cora (antigua iglesia del Salvador).

En Occidente, la mística del siglo XII, con Bernardo de Claraval, influye en las representaciones marianas de la centuria siguiente, que se caracterizan por acentuar la maternidad y la relación entre María y su hijo, especialmente desde mediados de siglo. Este tipo iconográfico sucede a la Virgen sedente en majestad, que había dominado el arte del siglo XII. Ya en esa misma centuria, la Virgen de Ternura, como hemos visto, había llegado a Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia<sup>88</sup>. En el siglo siguiente, la

<sup>87</sup> Metropolitan Museum of Art <<http://www.metmuseum.org>> 25-4-2014.

<sup>88</sup> Lasareff, V., *op. cit.*, p. 37.

relación entre madre e hijo es más natural y animada. En la catedral de Gurk (fig. 105), no sólo se pone el Niño de pie para acercarse a su madre, sino que es ella quien lo abraza y le acaricia el mentón.

La cercanía entre ambos se expresa, por otra parte, con gestos y miradas afectuosas, como las que se dirigen madre e hijo en la imagen de la catedral de Magdeburgo (fig. 106). Una tímida sonrisa anima el rostro de los dos, mientras que Cristo posa su mano en el pecho de María. Se ha visto una referencia a la encarnación del Hijo de Dios en esta actitud del Niño, sin que resulte tan explícita como el acto de amamantar, que caracteriza al tipo iconográfico de la Virgen de la Leche. Sin embargo, el gesto en cuestión es una muestra más de la actitud cariñosa de Cristo hacia su madre, que determina al tipo de la *Eleousa*, y lo encontramos en algunas imágenes en las que el abrazo del Niño o la unión de las mejillas de ambos no dejan lugar a dudas sobre el tipo al que pertenecen (fig. 108). Aunque en posturas diferentes, ambas imágenes sostienen a Cristo con el brazo izquierdo; una tendencia que se va a mantener, con numerosas excepciones.



Fig. 105. *Trono de Salomón* (detalle), s. XIII, Gurk (Austria), catedral, capilla episcopal.



Fig. 106. *Virgen con el Niño*, ca. 1300, Magdeburgo (Sajonia-Anhalt), catedral.

Lo que no está sujeto a norma es la representación indiscriminada de María de pie, entronizada o de medio cuerpo. Así la vemos en la pintura italiana de los siglos XIII

y XIV, donde la *Eleousa* alcanza una gran popularidad y se separa del modelo oriental para encarnar nuevos ideales religiosos, que tienden a humanizar la imagen de la divinidad y a dotarla de carga emocional.

El Niño juega a veces con el velo de su madre, símbolo de virginidad<sup>89</sup>. Así lo encontramos en obras de Duccio (ca. 1300, Nueva York, Metropolitan Museum) (fig. 107) o de Ugolino di Nerio (ca. 1315-1320, París, Museo del Louvre; ca. 1325-1330, Boston, Museum of Fine Arts), todas ellas de medio cuerpo y en similares disposiciones: con el Niño sobre el brazo izquierdo y mirando al espectador, salvo la de Duccio. La obra del Louvre, además, presenta reminiscencias de la *Hodegetria*, pues la Virgen parece señalar a Cristo.



Fig. 107. *Virgen con el Niño*, Duccio di Buoninsegna, ca. 1300, Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 108. *Maestà*, Ambrogio Lorenzetti, ca. 1335, Massa Marittima (Toscana), Museo di Arte Sacra.

Junto con otras muestras de ternura, el Niño toca el escote de su madre en varias obras italianas del siglo XIV: en la de Ambrogio Lorenzetti (ca. 1335, Massa Marittima, Museo de Arte Sacra) (fig. 108), se sienta sobre el brazo izquierdo de María y acerca su rostro al de ella, entronizada en medio de la corte celestial<sup>90</sup>; de pie está la *Madonna de Trapani* (fig. 109), que ofrece una esfera a su hijo, mientras que Agnolo Gadi (ca. 1380-1390) (fig. 110) lo ha representado abrazando el cuello de la Virgen, de pie, sobre la

<sup>89</sup> Schiller, V., *op. cit.*, p. 180.

<sup>90</sup> A sus pies hallamos tres virtudes (Esperanza, Amor, Fe). El Amor lleva dos atributos, un corazón y una fruta, que remite al amor a Dios y al prójimo.

rodilla izquierda de ella, que se sienta en un trono rodeada de ángeles y dirige una mano hacia Cristo.

En algunas de estas obras, hay de por medio un atributo. El Niño juega con frutos y pájaros con un significado, al menos en su origen, que explica esa expresión de inquieta gravedad. El pájaro puede remitir a su poder de dar vida, conforme a los Evangelios apócrifos, aunque también es el símbolo del alma salvada. Si se trata de jilgueros, el más común en manos de Cristo, simboliza la Pasión y Crucifixión del Hijo de Dios o la muerte, en un sentido más amplio<sup>91</sup>. La manzana y el racimo de uvas, por otro lado, aluden al pecado de Adán, redimido por la sangre del Salvador. En manos de María, el fruto la identificaría como la nueva Eva. Sin embargo, estas últimas interpretaciones del tema se desarrollan fundamentalmente a lo largo del siglo XIV. Así pues, tanto si el pájaro remite al sufrimiento de Cristo como a la redención del alma, conseguida a través de aquel, cumple la misma función que la manzana<sup>92</sup>: recordar a María que una espada le atravesará el alma (Lc 2,35).

En la imagen de Donati di Bardi (ca. 1425-1430) (fig. 111), el Niño sujeta un pajarillo, sobre el que llama la atención de su madre. La Madre de Dios, por otro lado, se sienta sobre una almohada en lugar de un trono, por lo que entronca con el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad. Ambos unen sus mejillas y se miran cariñosamente. Cabe recordar que, en sus orígenes, únicamente Cristo dirigía la mirada hacia María e, incluso, en obras más modernas (fig. 110) ambos la dirigen hacia el espectador.

Con el paso del tiempo, la original rigidez tipológica de la *Eleousa* se ha ido relajando, de manera que los gestos, posturas y atributos tanto de la Virgen como del Niño se han diversificado hasta el punto de solaparse con los de otros tipos iconográficos, como la Virgen de la Leche o la Virgen de la Humildad. Por otro lado, al acentuar la naturaleza humana e incluso infantil del Niño, y a veces también de María, la Virgen de Ternura ha visto prolongado su desarrollo mucho más allá de la Edad Media, a diferencia de otros tipos; en muchos casos, perdiendo su primigenio sentido teológico para convertirse en una amable representación de la maternidad. Tal parece ser el caso de la *Madonna Pazzi* de Donatello (ca. 1420-1430) (fig. 112).

---

<sup>91</sup> También puede simbolizar la Resurrección, entre otras connotaciones más restrictivas. Vid. Friedmann, H., *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art*, Washington, Pantheon Books, 1946, pp. 7-10.

<sup>92</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 107.





Fig. 109. *Virgen de Trapani*, atribuido a Nino Pisano, mediados s. XIV, Trapani (Sicilia), Maria SS. Annunziata.

Fig. 110. *María entronizada con santos y ángeles* (detalle), Agnolo Gaddi, ca. 1380-1390, Washington, Nacional Gallery.

Fig. 111. *Virgen con el Niño con san Felipe y santa Inés* (detalle), Donato di Bardi, ca. 1425-1430, Nueva York, Metropolitan Museum.

Aunque algo más tardía, se encuentra fuera de los círculos humanistas una todavía gótica imagen de la Virgen conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 113). Representada como Reina de los Cielos, destaca especialmente la actitud del Niño, que se aferra al escote de su madre. Este gesto, no obstante, no remite aquí a su Encarnación, como ocurre en otras imágenes que podríamos considerar como Vírgenes de la Leche, sino a su condición de Redentor, manifestada por la actitud del ave que tiene presa en su mano. Ésta representa al alma, que se nutre de la sangre de Cristo –le picotea en la mano-, en clara referencia a la Eucaristía.

Ya entrado el siglo XVI (ca. 1529), seguimos encontrando ejemplares inequívocos de la *Eleousa*, como la obra de Quentin Massys (fig. 114), en la que el cariño entre madre e hijo se ha concretado en un beso. Los frutos, como el pájaro, atributos habituales entre las imágenes de este tipo, siguen estando presentes. Se trata, en este caso, de dos cerezas que María sostiene a cierta distancia del Niño, el cual es ajeno a ellas. Con probabilidad, se ha perdido aquí la significación original de la fruta, que se mantiene por tradición.



Fig. 112. *Madonna Pazzi*, Donatello, ca. 1420-30, Berlín, Staatliche Museen.

Fig. 113. *Virgen y Niño con pájaro* (detalle), ca. 1450, Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 114. *Virgen con el Niño* (*Virgen de las cerezas*), Quentin Massys, ca. 1529, La Haya, Mauritshuis Royal Picture Gallery.

### 1.3.2. VIRGEN DE LAS CARICIAS O EL NIÑO ACARICIANDO LA BARBILLA DE LA VIRGEN (*GLYKOPHILOUSA*)

Desde el siglo XII existe una nueva variante, la *Glykophilousa* (dulce amor o dulce beso), si bien algunos autores no hacen distinción alguna con la *Eleousa*<sup>93</sup>. Vemos, sin embargo, una actitud más íntima, pues madre e hijo suelen aparecer representados mejilla contra mejilla, como en la desaparecida imagen de la iglesia de san Martín de Valencia, que tenía en el reverso a la verónica de Cristo (fig. 386)<sup>94</sup>. En Occidente, esta variante será conocida como la Virgen de las Caricias o el Niño acariciando la barbilla de la Virgen.

Según la tradición, una de las imágenes más antiguas sería la conservada en el monasterio Filoteu del monte Athos (fig. 115), pues se cree que el icono fue pintado por san Lucas. Durante el período iconoclasta, Victoria, la esposa del senador Simeón, lanzó el icono al mar para salvarlo de la destrucción, ya que su marido pretendía quemarlo. Llegó a la orilla oriental del monte, donde fue descubierto por el abad del monasterio y recibido por los monjes, que habían sido advertidos de su llegada por una revelación de la Virgen. Schiller, por el contrario, afirma que fue, según la leyenda, un regalo del emperador Teófilo (829-842), versión que la misma autora se encarga de poner en

<sup>93</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 79.

<sup>94</sup> Blaya Estrada, N., *Orient en Occident. Antiques icones valencianes*, cat. exp., Valencia, Fundació Bancaixa, 2000, pp. 32, 224.

entredicho, dado el rechazo del emperador a las imágenes religiosas<sup>95</sup>. El término, sin embargo, está documentado en iconos bizantinos y pinturas murales.

Cristo, que puede estar sentado tanto en el brazo izquierdo como en el derecho de su madre, no le rodea el cuello, sino que toca su barbilla con la mano<sup>96</sup>. Es muy posible que esta actitud, de origen bizantino, sea algo más que un juego. Así lo cree Trens, que interpreta como un gesto de bendición que el Niño toque la barbilla de la Virgen en una imagen de la colección Junyent (s. XIII, Barcelona). Tal gesto, disipado el concepto teológico, se percibirá como un ademán infantil y juguetón<sup>97</sup>. Destaca de nuevo la ternura de Cristo más que la de María, pues es quien acaricia a su madre. La afectuosidad con la que el Niño toma el mentón de la Virgen y se aferra a su velo, pese a que mira al espectador, contrasta con la tristeza en los ojos de la venerada *Madonna Bruna*, en la iglesia de Santa Maria del Carmine (Nápoles), realizada ya en el siglo XIII (fig. 116).



Fig. 115. *Glykophilousa*, Monte Athos (Grecia), monasterio de Filoteu.



Fig. 116. *Madonna Bruna*, s. XIII, Nápoles, Santa Maria del Carmine Maggiore.

Así, la relación entre ambos es más natural y animada en imágenes eborarias de mediados o de la segunda mitad del siglo XIII. Tanto sentada como de pie, María responde con una sonrisa al gesto cariñoso y juguetón de su hijo. En algunos casos,

<sup>95</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 29.

<sup>96</sup> Kirschbaum considera que María besa la mano del Niño. *Vid.* Kirschbaum, E., *op. cit.*, 172.

<sup>97</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 606.

como es habitual entre las imágenes de la *Eleousa*, Cristo porta un atributo: una esfera en una de las imágenes de marfil (ca. 1250, Nueva York, Metropolitan Museum) (fig. 117) o un pájaro, como en una escultura belga (1345, Nueva York, Metropolitan Museum) (fig. 120). En esta última obra, María debía llevar una flor o un cetro, como la *Virgen de Juana d'Evreux* (fig. 121), que porta un cetro flordelisado. A nivel iconográfico, las diferencias entre ambas imágenes son mínimas, aunque en la francesa, no es la barbilla de la Virgen lo que acaricia el Niño, sino su mejilla. Un gesto afectuoso, que provoca una tierna reacción en su madre.



Fig. 117. *Virgen de las Caricias*, ca. 1250, procedente del norte de Francia, Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 118. *Virgen Gorgoepikoos con profetas*, procedente de Nessebar, fines s. XIII-principios s. XIV, s. XVIII, Sofía, Museo de Arte Sacro.

Aún más pronunciada es la sonrisa de la *Virgen Blanca* de la catedral toledana (siglo XIV) (fig. 121), cuyo modelo es la imagen parisiense del mismo nombre (1300). Si la marfileña Virgen neoyorkina cogía uno de los pies del Niño, como algunas imágenes de María sedente en majestad, la de Toledo posa una mano sobre el pecho de su hijo, acentuando la relación entre ambos, según Schiller, en referencia a la mística comunidad entre Cristo y el alma que busca a Dios<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 180.



Fig. 119. *Virgen de Juana d'Evreux*, 1324-1339, París, Museo del Louvre.

Fig. 120. *Virgen de las Caricias*, 1345, procedente de Diest (Bélgica), Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 121. *Virgen Blanca*, s. XIV, Toledo, catedral.

Entre las imágenes orientales pertenecientes a esta variante predomina el medio cuerpo, como en la búlgara *Virgen Gorgoepikoos con profetas* (fig. 118). Se aprecia en esta obra, como es habitual, que madre e hijo unen sus mejillas, contrariamente a lo que ocurre en Occidente, donde el contacto es más reducido, pese a la fama de rigidez que todavía arrastran los iconos bizantinos. En esta obra, como en otras muchas, se aprecia una conexión con otros tipos iconográficos: la mano derecha de María señala al Niño, como en las imágenes de la *Hodegetria*, en lugar de abrazarlo. Las miradas, por otro lado, no se cruzan: Cristo mira a su madre, mientras que la Virgen dirige sus ojos hacia el espectador. A diferencia de lo anteriormente expuesto, no hay un predominio de este cruce de miradas. En la *Virgen del Carmen* de La Yesa (siglo XIII) (fig. 122), ambas figuras miran hacia afuera, mientras que en su prototipo, conservado en el Carmine Maggiore de Nápoles (fig. 116), de donde toma la advocación, María parece dirigir su melancólica mirada hacia Cristo<sup>99</sup>, aunque en realidad está mirando hacia el futuro que le espera a su hijo.

El juego de miradas se acentúa quizás en las imágenes occidentales. Así la *Virgen Blanca* de Toledo (fig. 121) o la Virgen rodeada de ángeles de Lorenzetti, en los Uffizi de Florencia (fig. 123), igualmente de cuerpo entero, pero sedente. Aunque algo

<sup>99</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, p. 224.

más moderna, del siglo XV, la Virgen de Jacomart (fig. 124), igualmente entronizada y rodeada de ángeles, también mira a su hijo, que le devuelve la mirada. Como ya adelantamos, no obstante, el cruce de miradas no es inusual en Oriente y así parece darse en la *Virgen de Yaroslav* (fig. 125), de la misma centuria. Por lo demás, esta última imagen se mantiene totalmente fiel a sus antecedentes bizantinos.



Fig. 122. *Virgen del Carmen*, s. XIV, La Yesa (Valencia), iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles.



Fig. 123. *Virgen de las Caricias*, Pietro Lorenzetti, 1340, Florencia, Galleria degli Uffizi.



Fig. 124. *Retablo de San Martín* (detalle), Jacomart, s. XV, Segorbe, Monasterio de Agustinas.



Fig. 125. *Virgen de Yaroslavl*, segunda mitad s. XV, Moscú, Galería Tretiakov.

Finalmente, el humanismo renacentista estimuló esta actitud cariñosa entre la Virgen y el Niño y, a través de la escuela italo bizantina, penetró en el arte ruso, donde tuvo una gran predicación durante los siglos XVI y XVII<sup>100</sup>.

### 1.3.3. VIRGEN DEL JUEGO (*PELAGONITISSA*)



Fig. 126. *Pelagonitissa*, *Map Psalter*, segunda mitad s. XII, Londres, British Museum, Add. Ms. 28681, fol. 190v, 1265.

Fig. 127. *Pelagonitissa*, 1318, Staro Nagorichino (Macedonia), iglesia de San Jorge.

La *Pelagonitissa* es, a su vez, una variante de la *Glykophilousa*. El término se encuentra en inscripciones desde principios del siglo XIV y remite a un modelo perdido de Pelagonia (Macedonia)<sup>101</sup>. En esta variante, María, de medio cuerpo, inclina la cabeza ligeramente hacia la derecha y mira hacia afuera. El Niño, sobre su regazo, da la espalda al espectador e inclina la cabeza hacia atrás, sin despegar su mejilla de la de su madre, a la que no deja de acariciar con la mano izquierda. La derecha, por el contrario, cuelga hacia abajo. Debido a la enérgica contorsión de Cristo, el manto resbala sobre el

<sup>100</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 604.

<sup>101</sup> Kirschbaum, E. *op. cit.*, 172.

brazo izquierdo de María y produce la impresión de que el Niño se agita en brazos de su madre, de ahí que esta variante sea conocida en Occidente como Virgen del Juego.

Uno de los ejemplos más tempranos (segunda mitad del siglo XII) (fig. 126) lo encontramos precisamente en un manuscrito occidental. A diferencia de las imágenes bizantinas, María se presenta aquí entronizada, con un cetro en una mano y los pies apoyados sobre un león, en referencia quizás al Trono de Salomón. El Niño, en el lado contrario al habitual, reproduce la misma actitud de la *Pelagonitissa*.

En el siglo XIV (1318) se lleva a cabo una imagen al fresco en la iglesia macedonia de San Jorge (Staro Nagorichino) (fig. 127), que sigue a rajatabla las características expuestas más arriba; actitud que se ve reflejada en el también macedonio icono de Skopje (fig. 129), realizado algo más de un siglo después (1421-1422), y en uno del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (fig. 128), de la misma centuria.



Fig. 128. *Pelagonitissa*, principios s. XV, Sinaí, monasterio de Santa Catalina.

Fig. 129. *Pelagonitissa*, 1421-22, Skopje (Macedonia).

Fig. 130. *Virgen Cardiotissa*, Angelos Akotantos, 1400-1450, Atenas, Museo Bizantino y Cristiano.

Similar a esta última variante es la *Cardiotissa* (*Virgen del Corazón*), pintada por Angelos Akotantos en la primera mitad del siglo XV (fig. 130). Aunque esta imagen sirvió de modelo para otras tantas, quizá no sea suficiente para definir una nueva variante. Como en otras de la *Eleousa*, el Niño pega su mejilla a la de su madre y se abraza a ella colocando una mano sobre su frente y otra sobre su hombro.



#### 1.4. VIRGEN DE LA LECHE (*VIRGO LACTANS* O *GALAKTOTROPHOUSA*)

La Virgen de la Leche o *Virgo Lactans* occidental tiene su equivalente oriental en la *Galaktotrophousa*. La lactancia virginal de Cristo, que refuerza la humanidad del Niño, se fundamenta en los mismos Evangelios: “Sucedió que, estando él diciendo estas cosas, alzó la voz una mujer de entre la gente, y dijo: ‘¡Dichoso el seno que te llevó y los pechos que te criaron!’” (Lc 11,27). Son más explícitos los evangelios apócrifos, que muestran a la Virgen dando el pecho a su hijo inmediatamente después de su nacimiento: “[...] Esta [luz] por un momento comenzó a disminuir hasta tanto que apareció el niño y vino a tomar el pecho de su madre, María [...]” (*Protoevangelio de Santiago*, 19, 2); “[...] Jamás se ha oído ni ha podido haber en cabeza humana que estén henchidos los pechos de leche y que haya nacido un infante dejando virgen a su madre [...]” (*Evangelio del Pseudo Mateo*, 13, 3); “[...] Un niño en pañales y reclinado en un pesebre estaba mamando la leche de su madre, María [...]” (*Evangelio Árabe de la Infancia*, 3, 1); “[...] Y el niño se aplicó a los pechos de su madre para mamar [...]” (*Evangelio armenio de la infancia*, 9, 2).

Entre los siglos II y III, San Clemente de Alejandría se refiere a la Madre de Dios como Iglesia y compara la leche de la Virgen con el cuerpo de Cristo:

*Dominus autem Christus, fructus Virginis, non beata duxti ubera feminea, nec ea ad nutrimentum delegit; sed cum amans et benignus Pater Verbum impluisset, ipsum jam spiritale alimentum factum est bonis hominibus. O miraculum mysticum! Unus quidem est universorum Pater. Unum est etiam Verbum universorum, et Spiritus sanctus unus, et ipse est ubique. Una autem sola est mater virgo; mihi autem placet eam vocare Ecclesiam. Lac non habuit mater haec sola, quoniam sola non fuit mulier. Virgo est autem simul, et mater; integra quidem et inviolata, ut virgo; amans autem, ut mater; quae solum accersens infantulos, sancto lacte, nempe Verbo infantili, enutrit. Ideo autem lac non habuit, quod lac esset hic infantulus pulcher et conjunctus, scilicet corpus Christi, novum coetum Verbo nutriens; quem ipse Dominus carnali dolore peperit; quem ipse fasciis alligavit Dominus, pretioso sanguine [pero Cristo, el Señor, el fruto de la Virgen, no llamó dichosos a aquellos pechos, ni los juzgó nutricios, sino que, cuando el Padre, amante y benigno, derramó el rocío de su Verbo, se convirtió él mismo en alimento espiritual para los que practican la virtud. ¡Admirable misterio! Uno es el Padre de todos, uno el Verbo de todos, y uno el Espíritu Santo, el mismo en todas partes; una única Virgen que se ha convertido en madre; me complace llamarla Iglesia. Esta madre única no tuvo leche, porque es la única que no fue mujer; es al mismo tiempo virgen y madre; íntegra como virgen, llena de amor, como madre. Ella llama por su nombre a sus hijos y los alimenta con la leche santa, con el Verbo nutricio. No tuvo leche porque la leche era ese niño pequeño, hermoso y familiar, esto es, el cuerpo de Cristo. Con el Verbo alimenta al joven pueblo, que el mismo Señor trajo al mundo con dolores de parto y al que envolvió en pañales con su preciosa sangre<sup>102</sup>] (Clem. Al., *Paed.* I, 6; PG VIII, 299-302).*

<sup>102</sup> Biblioteca Electrónica Cristiana <<http://multimedios.org>> 2-2-2013.

Durante los primeros siglos de la Iglesia, aquellos que acababan de recibir el bautismo eran considerados hijos de la *Domina*, la *Mater Ecclesia*, y recibían la denominación de *pueri* o *infantes* en su sepulcro. Tras recibir la comunión, se les daba a beber leche con miel, que según el sacramentario leoniano (siglo VII) simbolizaba la unión de las dos naturalezas de Cristo y, por su relación con la comunión, se convirtió en símbolo eucarístico. Todo ello en recuerdo de su nuevo nacimiento y su segunda infancia respectivamente<sup>103</sup>.

Con semejante base teológica, es probable que éste sea el tipo mariano más antiguo, si contamos con la imagen de la catacumba de Priscila (II-IV, Roma) (fig. 131). En otras catacumbas, hay símbolos que hacen referencia a la leche y que concuerdan con las costumbres y la literatura cristiana primitivas<sup>104</sup>. Sus antecedentes, no obstante, se remontan a imágenes egipcias de Isis amamantando a Horus, que fueron cristianizadas por el arte copto<sup>105</sup>, predisponiendo tipológicamente a Egipto como su lugar de origen.



Fig. 131. *Virgen con el Niño*, II-IV, Roma, catacumba de Priscila.



Fig. 132. *Adoración de los Magos*, fines s. IV, Roma, Museo Nazionale.

Cabe la posibilidad, según Trens, de que este tema iconográfico sea un residuo de la devoción al Reposo de la Virgen en su huída a Egipto, que fue importada de Palestina por peregrinos y cruzados. De esta devoción habría quedado un recuerdo más o menos localizado en la Virgen de la Humildad, que trataremos a continuación,

<sup>103</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 457-458.

<sup>104</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 457.

<sup>105</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 159; Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 104; Bergman, R., *op. cit.*, pp. 48-49, Schiller, G., *op. cit.*, p. 180.

mientras que en la Virgen de la Leche la atención se habría centrado únicamente en la lactancia de Cristo<sup>106</sup>. Por otro lado, Schiller asegura que el tipo surgió de la Adoración de los Magos y pone como ejemplo una cratera de mármol de fines del siglo IV, conservada en Roma (fig. 132): el Niño alcanza el pecho de María entronizada, mientras que los magos se apresuran por ambos lados<sup>107</sup>.

Como ya hemos avanzado, Grabar aprecia una estrecha relación entre la Virgen de Ternura o *Eleousa* y la Virgen de la Leche o *Galaktotrophousa*. Ambas encuentran fundamento teológico en textos coptos, como el sermón de Navidad (siglo V) antes mencionado, que describe la acción central de esta última<sup>108</sup>. Pero la Virgen de la Leche, a diferencia de la *Eleousa*, no sólo existía en las fuentes, sino que gozaba además de una plasmación icónica prácticamente contemporánea a aquellas, pues ya hay ejemplos coptos en el siglo VI<sup>109</sup> o antes (figs. 133 y 134).



Fig. 133. *Virgen de la Leche*, ss. V-VI, procedente de Egipto, Berlín.

Fig. 134. *Virgen de la Leche*, s. VI, Bawit (Egipto), monasterio de Apolo, 2.B150.10.

En esta misma centuria, varios frescos del monasterio de Jeremías en Saqqara (figs. 135 y 136) dan testimonio de la popularidad del tipo en Egipto. En sendos nichos, la Madre de Dios se encuentra entronizada y vestida de manera similar a como la hemos visto en la imagen de Bawit. El color púrpura de sus vestiduras le da categoría real, aunque todavía no se encuentre coronada. La glorificación de María mediante su

<sup>106</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 464. Según Friedman, los pechos de María representan los dos Testamentos, de los que fluye la leche de la doctrina. *Vid.* Friedmann, H., *op. cit.*, p. 44.

<sup>107</sup> Schiller, G. *op. cit.*, p. 22.

<sup>108</sup> Bergman, R. *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>109</sup> Kalavrezou, I. *op. cit.*, p. 166.

representación como reina será objeto de estudio en un capítulo próximo. La Virgen de la Leche se dispone de manera similar en la iglesia del monasterio Rojo, aunque el Niño está a la izquierda, y en Wadi Natrum, ya del siglo VII (figs. 137 y 138), lo que indica una progresiva consolidación del tipo iconográfico.



Fig. 135. *Virgen de la Leche*, ss. VI-VII, Saqqara (Egipto), monasterio de Jeremías, celda A, ábside.

Fig. 136. *Virgen de la Leche*, ss. VI-VII, Saqqara (Egipto), monasterio de Jeremías, celda 1725.



Fig. 137. *Virgen de la Leche*, s. VII, cerca de Sohag (Egipto), iglesia del monasterio Rojo.

Fig. 138. *Virgen de la Leche*, s. VII, Wadi Natrun (Egipto), monasterio de los sirios (Deir el-Sourian).

Con el Niño en el brazo izquierdo, como en el monasterio Rojo, encontramos a María en dos manuscritos del siglo IX (figs. 139 y 140). El tipo ha cambiado poco desde Bawit, salvo por la presencia de dos ángeles flaqueando a la Virgen. María sigue

estando entronizada y envuelta en un manto, que probablemente pretendía ser púrpura. El Niño, sin embargo, porta un rollo en cada una de las imágenes.



Fig. 139. Virgen de la Leche, *Encomium on the four Bodiless Beasts*, 892-893, procedente de Egipto, Nueva York, Pierpont Morgan Library, M 612, fol. 1v.

Fig. 140. Virgen de la Leche, *Hermeneiai*, 897-898, procedente de Egipto, Nueva York, Pierpont Morgan Library, M 574, fol. 1v.

Las imágenes de la Virgen de la Leche se limitaron a Egipto hasta el período iconoclasta<sup>110</sup>. Después, sin embargo, este tipo iconográfico tuvo poca presencia en Bizancio, pese a que la liturgia de la fiesta bizantina (6 de octubre y 26 de diciembre) reitera: “¡Dichoso el seno de la doncella! ¡Dichosos tus pechos, oh Virgen! Has alimentado la flor que nutre todos los alimentos”<sup>111</sup>. Trens considera, obviando las imágenes egipcias anteriores, que el arte bizantino de los siglos XI y XII dio la fórmula de este tipo iconográfico, aunque ya existen ejemplos en el siglo X, como un relieve en marfil conservado en la Bibliothèque Nationale de París. Una imagen de este tipo se veneraba en la iglesia del monasterio Chilandari (Monte Athos, Grecia)<sup>112</sup>. Kirschbaum, sin embargo, considera que la variedad icónica que presentan las imágenes bizantinas entre los siglos X y XIV no permiten hablar de un arquetipo, sino más bien de una idea

<sup>110</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 158.

<sup>111</sup> Rodríguez Peinado, L., “Virgen de la Leche”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 5, 9 (2013), pp. 1-11 <<http://www.ucm.es>> 2-2-2013.

<sup>112</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 461.

general. A ello contribuye la presencia de este tipo en diversas escenas narrativas, como la Natividad de Cristo o la Huida a Egipto<sup>113</sup>.

En Occidente, ya encontramos referencias a los pechos de María en san Agustín (“*Intumescent ubera tua, et intacta manent genitalia tua*”, AVG. serm. 194; PL 39, 2106) y en san Gregorio Magno (“*Beata viscera Mariae Virginis, quae portaverunt aeterni Patris Filium: et beata ubera, quae lactaverunt Christum Dominum: Qui hodie pro salute mundi de Virgine nasci dignatus est*”, GREG. M. *Liber responsalis sive antiphonarius, In tertio nocturno*; PL 78, 734 ), cuyas palabras se repetirán en un responso de la octava de Navidad<sup>114</sup>. Y, en el siglo VIII, ya existían imágenes, como confirma el papa Gregorio III en una carta al emperador León el Isaúrico: “[...] las imágenes de su santa madre sujetando en sus brazos a nuestro Dios y Señor y alimentándolo con su leche”<sup>115</sup>.

La influencia de las órdenes mendicantes y la afectiva espiritualidad y devoción mariana de san Bernardo -recordemos que tuvo el privilegio de recibir de María algunas gotas de su leche- dio lugar a una mayor demanda (*devotio moderna*) por parte del fiel de una relación íntima con Cristo y de Éste con su madre<sup>116</sup>. Y donde María se muestra más claramente como madre de Cristo es en las imágenes de la Virgen de la Leche, cuyo culto fue propagado por san Bernardo y la orden cisterciense<sup>117</sup>.

La espiritualidad franciscana, por otro lado, podría haber producido las *Meditationes Vitae Christi*, que debieron influir considerablemente en la religiosidad y, por tanto, en la tipografía iconográfica bajomedieval. Este tratado devocional, probablemente escrito por Giovanni da San Gimignano, entre 1220 y 1310<sup>118</sup> –Polzer lo data a finales del siglo XIII<sup>119</sup>–, fue realizado para la edificación espiritual de las Clarisas y trata abiertamente la lactancia de la Virgen, en el capítulo X:

[...] Esta, incapaz de contenerse, lo cogía y lo abrazaba tiernamente y, guiada por el Espíritu Santo, lo colocó en su regazo y empezó a lavarlo con su leche, sus pechos estaban llenos por los

<sup>113</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 173.

<sup>114</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 104; Rodríguez Peinado, L., *op. cit.*, p. 2.

<sup>115</sup> Lasareff, *op. cit.*, p. 30. La traducción es nuestra.

<sup>116</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 132.

<sup>117</sup> Saralegui, L. de, “La Virgen de la Leche. Subsidia iconográfica”, *Archivo de Arte Valenciano*, 14 (1928), p. 86; Mateo Gómez, I., “La devoción a la Virgen en la sociedad medieval y su reflejo en la literatura y el arte”, *Devoción mariana y sociedad medieval. Actas del simposio*, Ciudad Real, del 22 al 24 de marzo de 1989, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1990, p. 339.

<sup>118</sup> Meiss, M., “The Madonna of Humility”, *Art Bulletin*, 18, 4 (1936), pp. 435-465.

<sup>119</sup> Polzer, J., “Concerning the origin of the Madonna of Humility”, *RACAR. Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review*, 27, 1-2 (2000), p. 28.

cielos [...] La madre juntaba su rostro con el de su hijito, lo amamantaba y lo consolaba amorosamente, porque con frecuencia lloraba, como todos los niños pequeños, para mostrar la miseria de nuestra humanidad [...] ¡Cuántas veces detenía su mirada con amorosa curiosidad sobre su rostro, y sobre cada una de las partes de su cuerpo sagrado! ¡Con qué alegría lo amamantaba! Puede creerse que sentía al amamantarlo una dulzura desconocida a las demás mujeres [...] <sup>120</sup>.

Un villancico de Champaña, que combina el latín con el francés, demuestra que el pueblo encontraba del todo natural el hecho milagroso mencionado por san Idefonso de Toledo:

El Niño toma la teta  
*Et lacte pascitur.*  
 Es leche de virgen  
*Quod non corrumpitur.*  
 La cosa es bien nueva  
*Quod virgo mater est*  
 Y sin culpa carnal  
*Hic puer natus est* <sup>121</sup>.

El *Ave María*, la primera oración mariana medieval, había tomado prestados los términos de la salutación del ángel Gabriel a la Virgen y del recibimiento de Isabel a su prima, a los que se redujo en un principio. La segunda parte, bastante posterior, no apareció en los libros de horas hasta la segunda mitad del siglo XV <sup>122</sup> o ya en el XVI, aunque no se generaliza antes de finales de siglo o principios del XVII <sup>123</sup>. Basado en el *Ave María*, antes de que se completara el texto, Josquin des Prés (1440-1521) compuso un motete al que añadió una segunda parte tras la habitual salutación:

*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum* [Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo (Lc 1,28)]. *Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui* [Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno (Lc 1,42)]: *Jesus Christus Filius Dei vivi. Et benedicta sint beata ubera tua, quae lactaverunt regem regum Dominum Deum nostrum* [Jesucristo, Hijo de Dios vivo. Y benditos sean tus felices pechos que han amamantado al Rey de Reyes y al Señor nuestro Dios].

<sup>120</sup> Blaya Estrada, N., “La Virgen de la Humildad. Origen y significado”, *Ars Longa*, 6 (1995), p. 168.

<sup>121</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, pp. 104-105.

<sup>122</sup> Toussaert, J., *Le Sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen Âge*, París, 1963, pp. 285 y 347.

<sup>123</sup> Leclercq, H., “Marie (Je vous salue)”, *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, París, Librairie Letouzey et Ané, 1931, vol. 10, col. 2043-2062 (2058-61) y Toussaert, J., *op. cit.*, p. 347. La última parte de la salutación angélica no parece anterior al s. XIV y no se generaliza antes de finales del s. XVI. Vid. Boespflug, F., “La Trinité à l’heure de la mort. Sur les motifs trinitaires en contexte funéraire à la fin du Moyen Âge (m. XIV<sup>e</sup>-déb. XVI<sup>e</sup> siècle)”, *Cahiers de recherches médiévales*, 8 (2001), pp. 87-106 <<http://crm.revues.org>> 26-6-2009, párrafo 35 y nota 76.

Así pues, las fuentes se multiplican a partir de la baja Edad Media<sup>124</sup>, también en relación a la capacidad nutricia de María: “*Ad te matrem nostram, ad te nutricem nostram*” (*Meditatio Super Salve Regina*; PL 149, 586). Ricardo de san Víctor hizo referencia, igualmente, a la leche de la Virgen: “*Beata virgo et peccatoribus reconciliationis et piis gratie lac fundit*” (*In Cantica Cantorum explicatio*, XXIII; PL 196, 475); así como Jacobo de la Vorágine: “*Maria dat nobis lac pietatis et misericordiae*” (*Mariale*, Venecia, 1497, p. 33). En sus *Revelaciones*, Santa Matilde de Magdeburgo (siglo XIII) afirma: “La Sangre de la Gracia es como la leche que bebieron de mi Virgen Madre”<sup>125</sup>; mientras que el *Salterio della Beata Vergine Maria*, vulgarización sienesa, realizada a finales del siglo XIV, de un salterio latino atribuido a san Buenaventura, reza lo siguiente: “*Porgine una goccia delle grazie delle tue mamme, e con abundante latte di tua soavità reficia il nostri cuori*” (*Scelta di Curiosità Letterarie*, vol. 126, 1872, p. 10).

Por la misma época, Jacopone da Todi se expresaba de forma similar al autor de las *Meditaciones*: “*O quanto dolce amor sentivi al cuore / quando in grembo il tenevi ed allatavi!*”; mientras que en *Cancionero Catalán*, conservado en la Universidad de Zaragoza, se dice: “*Nol paris sols más crias / Ab vostras dolsas mamellas / Ecriant lo alletas / Ab la dolsa let daquellas*”. Ya en el siglo XV, explica sor Isabel de Villena: “*No desmamá la Senyora lo seu Fill, fins hague complits tres anys, car no tenia les delicadures que les altres mares acostumen dar a sos fills quand les desmamen ans de temps, ans era tanta la necessitat e pobrea de la Senyoria [...]*” (*Vita Christi*, 91)<sup>126</sup>.

María es madre y nodriza de Dios, pero también de toda la humanidad, a la que distribuye la gracia: *Mater omnium - Nutrix omnium*. Meiss se fundamenta en ello para ver en las imágenes de la Virgen amamantando un símbolo de su caridad. Por otro lado, de la maternidad de María también se desprende su condición de *Mediatrice*, es decir, su autoridad para interceder ante su hijo y proteger a la humanidad<sup>127</sup>, como veremos más adelante. La consecuencia icónica del carácter intercesor que la baja Edad Media otorga a la Madre de Dios es el tipo iconográfico de la *Scala Salutis*<sup>128</sup>, en el que la Virgen

---

<sup>124</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 460.

<sup>125</sup> Rodríguez Peinado, L., *op. cit.*, p. 2.

<sup>126</sup> Saralegui, L. de, “Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 21 (1935), pp. 22-23.

<sup>127</sup> Meiss, M., *op. cit.*, pp. 460-461.

<sup>128</sup> Mocholí Martínez, M. E., “*Scala Salutis*”, en García Mahiques, R. (dir. y coord.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. 1. La Visualidad del Logos, Madrid, Encuentro, 2015, pp. 495-569.



muestra sus pechos a Cristo en referencia al acontecimiento plasmado en las imágenes de la Virgen de la Leche o de la Humildad.



Fig. 141. *Virgen de la Leche*, ca. 1100, Rivolta d'Adda (Lombardía), iglesia de San Sigismundo.

Fig. 142. *Virgen de Dom Rupert*, ca. 1170-1180, Lieja, Musée Curtius.

Fig. 143. *Virgen de la Leche*, s. XII, Santiago de Compostela, catedral, puerta de las Platerías.

Los ejemplares de este tipo fueron raros hasta el siglo XIII<sup>129</sup>, aunque ya en la centuria anterior podemos encontrar algunos: la Virgen entronizada, en el muro de la iglesia lombarda de San Segismundo, en Rivolta d'Adda (ca. 1100) (fig. 141) o la de Dom Rupert, de Lieja (ca. 1170-1180) (fig. 142), identificada por la inscripción que la rodea como puerta del templo, a través de la que Dios entró en el mundo. De hecho, las escasas imágenes de la Virgen de la Leche en este período se encuentran en tímpanos y portadas: tímpano de la puerta principal de la catedral de Asís (fig. 144), tímpano de la iglesia d'Anzy-le-Duc (fig. 145) o puerta de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela (fig. 143); todas ellas obras también del siglo XII.

En ninguno de estos casos, por otro lado, la imagen de la Virgen de la Leche ocupa el espacio predominante, pues los dos primeros relieves se sitúan, respectivamente, a la izquierda y debajo de Cristo. En Asís, no obstante, Cristo entronizado dirige la atención hacia su madre, que lleva corona, y hacia su propia naturaleza humana. La Virgen de Saint-Gengoulf (fig. 146) es también una imagen

<sup>129</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 80.

escultórica adaptada al marco arquitectónico. Perteneció a la iglesia homónima de Metz y, tras ser suprimida la parroquia en 1791, pasó al número 28 de la calle del mismo nombre, hasta que fue vendida en 1922. La principal diferencia respecto a todas las representaciones anteriores es que aquí María se encuentra de pie. El Niño mira hacia afuera, haciendo caso omiso al pecho que le ofrece su madre, cuya falta de naturalidad lo asemeja a una esfera, similar a las que la Virgen sostiene en otras imágenes.



Fig. 144. *Virgen de la Leche*, s. XII, Asís, duomo di San Rufino, tímpano del portal central.

Fig. 145. *Virgen de la Leche*, s. XII, tímpano de la iglesia de Anzy-le-Duc, Paray-le-Monial (Borgoña), Musée Eucharistique du Hiéron.

Fig. 146. *Virgen de Saint-Gengoulf*, s. XII, procedente de Metz, Chicago.

A partir del siglo XIII, no sólo aumenta el número de imágenes de la Virgen de la Leche, sino que se diversifican sus medios: esculturas (figs. 147 y 149), miniaturas (figs. 148 y 150), pinturas murales (fig. 152), frontales de altar (figs. 151 y 153), mosaicos parietales (fig. 154), vidrieras (fig. 157) e incluso relicarios (fig. 158). En el *Salterio Amesbury* (fig. 148), de mediados de siglo, la *Virgo Lactans* triunfa, además, sobre dragones y leones. El Niño se sitúa, indistintamente, sobre cualquiera de las rodillas de María, aunque predomina el lado izquierdo, como en otros tipos marianos. Cabe destacar la escultura del museo diocesano de Tarragona, pues es una de las primeras representaciones de la Virgen de la Leche con la que nos encontramos que presenta corona (fig. 149); atributo que se va a repetir a partir de ahora, sobre todo, entre las imágenes hispánicas. En el mismo museo, cabe citar también la Virgen de Hospitalet (procedente de Puigpelat, ermita de l'Hospitalet), de finales del siglo XIII.



Fig. 147. *Virgen de la Leche*, 1230, Friesach (Austria).

Fig. 148. *Virgen de la Leche*, *Salterio Amesbury*, 1240-1250, Oxford, All Souls College, ms. 6, fol. 4.

Fig. 149. *Virgen de la Leche*, s. XIII, Tarragona, Museu Diocesà.

En España, la Virgen de la Leche se ha erigido en la representación por antonomasia de la Madre de Dios, especialmente en Valencia y Cataluña, pues es la que mejor evidencia la maternidad divina de María. Una miniatura ofrece el ejemplo datado más antiguo que conservamos (1269, *Carta de fundación de la cofradía de la Virgen María y Santo Domingo* de la iglesia de Tàrraga, Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón) (fig. 150), además de remitir al influyente *Libro de Kells* (fig. 66) donde, como aquí, la Virgen está rodeada de cuatro ángeles<sup>130</sup>. También de la segunda mitad del siglo XIII es el frontal oscense procedente de Nuestra Señora de Rigatell (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) (fig. 151), que presenta a María como una Virgen en majestad y al Niño, ajeno al pecho de su madre, bendiciendo con una mano y sosteniendo el libro con la otra. En ambos casos, la corona de la Virgen adquiere una gran presencia, evidenciando que es soberana en cualquier situación, incluso cuando el principal objetivo es poner de manifiesto su condición de Madre de Dios. Al respecto, en el frontal conservado en Barcelona se ha mantenido el color púrpura de las vestiduras de María.

<sup>130</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 461.



Fig. 150. Virgen de la Leche, *Carta de fundación de la cofradía de la Virgen María y Santo Domingo*, 1269, procedente de la iglesia de Tàrrega (Lleida), Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón.



Fig. 151. *Frontal de altar de Rigatell*, segunda mitad del s. XIII, Barcelona, MNAC.

La Virgen de la Leche también lleva corona en la fragmentaria pintura mural de la iglesia de Belchamp Walter, en Essex (fig. 152). Por el contrario, independientemente de que la Virgen esté flanqueada de ángeles, santos o donantes, las imágenes italianas tienden a mantener el modelo bizantino: entronizada y envuelta en un manto, María da de mamar a Cristo, que se sienta sobre su rodilla izquierda (fig. 153). En el caso de esta imagen florentina, también vemos estrellas sobre la frente y los hombros de la Madre de Dios, atributo común a diversos tipos marianos. Como el *Frontal de Rigatell* (fig. 151), esta imagen estuvo seguramente asociada a un altar, bien como frontal o bien como retablo, o tal vez haya pasado por ambas fases.

No es el último retablo centrado por la Virgen de la Leche que vamos a encontrar, lo que nos lleva a interpretar estas obras desde un punto de vista eucarístico. Durante la Eucaristía, el fiel sería testigo de la consagración frente a una imagen de la Virgen dando el pecho al Niño. De modo que el tipo iconográfico en el altar no sólo haría referencia a la encarnación del Hijo de Dios, sino que enfatizaría la relación física entre ambos, resaltando el nacimiento de Cristo de una mujer y su posterior lactancia, y con ello su naturaleza humana. María podría ser vista, de este modo, como fuente y origen del cuerpo eucarístico de Cristo y quedaría así asociada a la consagración de la Eucaristía. Sacramento que, por otro lado, había sido objeto de debate hasta que, en 1215, el concilio de Letrán confirmó la doctrina de la Transubstanciación, que plantea la completa conversión del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo.



Fig. 152. *Virgen de la Leche*, s. XIII, Essex (Inglaterra), iglesia de Belchamp.



Fig. 153. *Virgen con el Niño entronizados entre los santos Leonardo y Pedro y escenas de la vida de san Pedro*, Maestro de santa María Magdalena, ca. 1290, procedente de Florencia, New Haven, Yale University.

La Virgen había sido considerada madre de la Eucaristía antes incluso del concilio de Éfeso<sup>131</sup>. Ya en el siglo IV, san Efrén de Siria había asociado a la Virgen con la Eucaristía, pues consideraba que el cuerpo eucarístico de Cristo era idéntico al cuerpo humano que había recibido de su madre. En el siglo IX, Pascasio Radberto volvió a tratar la afinidad de la Virgen con la Eucaristía. Dos siglos más tarde, san Pedro Damiani agradecía a María la salvación de la humanidad y coincidía con san Efrén en identificar el cuerpo de Cristo sacramentado en el altar con el que la Virgen había albergado en su vientre: “*Illud siquidem corpus Christi, quod beatissima Virgo genuit, quod in gremio fovit, quod in fasciis cinxit, quod materna cura nutrit: illud, inquam, absque ulla dubietate, non aliud, nunc de sacro altari percipimus, et ejus sanguinem in sacramentum nostrae redemptionis haurimus*” (*Sermones Ordine Mensium Servato, September, Sermo XLV. II. In Nativitate Beatissimae Virginis Mariae*; PL 144, 743).

Pero la Virgen no sólo era percibida como contenedora del cuerpo de Cristo (“*O quam miraculum est / Quod in subditam femineam formam / Rex introivit / Hoc deus fecit / Quia humilitas super omnia ascendit* [Oh qué milagro es / que en el cuerpo de una mujer / haya entrado un rey / Dios lo ha hecho / porque su humildad lo supera todo<sup>132</sup>]”, Hildegarda de Bingen, *O quam magnum miraculum*), sino como tabernáculo, aceptada ya la presencia de Dios en la hostia consagrada, en el que estuvo reservado el

<sup>131</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, pp. 188-193.

<sup>132</sup> La traducción es nuestra.

sacramento, como lo estuvo el maná, el pan de los ángeles que dio vida al mundo (“*Urna aurea beata est Maria [...]. Haec urna manna reconditum habuit, quae panem angelorum, qui de coelo descendit et dat vitam mundo, sacrosancto gessit in útero*”, san Amadeo de Lausana, *Homilia prima. De fructibus et floribus Sanctissimae Virginis Mariae*; PL 188, 1308; “*Arca et urnam auream cum manna continebat, / Et Maria verum manna coeli nobis offerebat*”, *Speculum Humanae Salvationis*, X; “*Ave palatium eius; ave tabernaculum eius; ave domus eius. Ave vestimentum eius; ave ancilla eius; ave mater eius*”, san Francisco, *Salutatio Beatae Mariae Virginiae*).

A finales del siglo XIII, el dominico Guillermo Durando comparó el cuerpo de la Virgen con la píxide que contiene la Eucaristía (“*quod capsula in qua hostiae consecratae feruntur, significat corpus virginis gloriosae*”, *Rationale divinarum officiorum*, I, 3, 25), mientras que en algunos monasterios cistercienses el Santísimo se reservaba en imágenes marianas. Más adelante volveremos sobre esta relación de la Virgen con la Eucaristía.

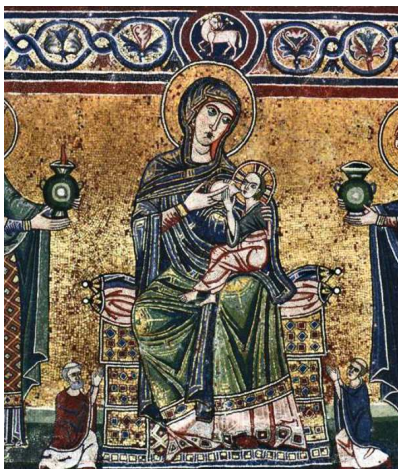


Fig. 154. *Virgen de la Leche*, 1290-1310, Roma, Santa Maria in Trastevere, fachada.

Fig. 155. *Retablo de Bernabé*, 1275-1350, procedente del norte de España o suroeste de Francia, Fort Worth (E.E.U.U.), Kimbell Art Museum.

Entre los siglos XII y XIII, las imágenes italianas siguen fieles al modelo bizantino, mientras que en el resto de Europa, el tipo se diversifica. En la fachada de Santa Maria in Trastevere (fig. 154), la Virgen da de mamar a Cristo, envuelta en un manto similar al de las anteriores imágenes italianas y sentada en un sitial sin respaldo. Por otro lado, tanto si procede del suroeste de Francia como del norte de España, la Virgen de la Leche del *Retablo de Bernabé* (fig. 155) pone en evidencia la mayor

versatilidad de las imágenes ajenas a la tradición italo bizantina: aunque la disposición de Cristo y su madre es la misma, sobre la cabeza de María destaca una gran corona, mientras que el Niño sujeta un libro en su mano izquierda, de manera similar a la representación del *Frontal de Rigatell* (fig. 151), de tradición hispánica.

El cruce de miradas que ofrecen algunas de estas obras se lleva a cabo con mayor dificultad en las rígidas imágenes de cariz románico, que todavía se producen en el siglo XIV, como la del museo diocesano de Lleida (fig. 156). Más delicada es la dorada figura de un relicario conservado en Nueva York, en el que María está coronada y ofrece a su hijo un pecho, que no descubre en absoluto (fig. 158). El Niño se encuentra de pie, sobre el banco en el que se sienta su madre. En una vidriera de Notre Dame de Evreux (fig. 157), en cambio, es María la que se encuentra de pie, dando lugar a la característica curvatura de las obras góticas, acentuada en este caso por la natural postura de la madre, que se ayuda de la cadera para sostener a su hijo. Aquí la Virgen también ostenta una corona con florones.



Fig. 156. *Virgen de la Leche*, s. XIV, procedente de la Canónica de Sant Miquel de Montmagastre, Artesa de Segre, Lleida, Museu diocesà.

Fig. 157. *Virgen de la Leche*, ca. 1320, Evreux (Alta Normandía), Notre Dame.

Fig. 158. *Virgen de la Leche*, relicario (detalle), atribuido a Jean de Touyl, ca. 1325-1350, obra francesa, procedente del convento de las Clarisas de Buda, Nueva York, The Cloisters Collection.

Todas estas imágenes son buenos ejemplos de lo diversa y matizada que es la tipología de la Virgen de la Leche. Para amamantar al Niño, María está de pie, sentada y hasta acostada, como en un bajorrelieve policromado del Museo Arqueológico de

Dijon<sup>133</sup> o en escenas de la Natividad de Cristo, como en la de Taddeo Gaddi (1333, Berlín, Staatliche Museen), en el convento benedictino de Oesede (1350), en las *Petites Heures de Jean de Berry* (Jacquemart de Hesdin, ca. 1385-1390, Bourgues, París, BnF, ms. lat. 18014, fol. 38) o en la iglesia de Saint-Martin de Metz (s. XV). En el siglo XIV, la vamos a encontrar incluso representada de medio cuerpo.

Una imagen a tener en cuenta es la que realiza Lorenzetti (fig. 159), que servirá de modelo a otras representaciones. Las figuras hacen gala de un mayor naturalismo que las anteriores, aunque adolecen todavía de influencias bizantinas en su disposición, vestimenta y carencia de atributos. El Niño vuelve a estar desnudo, salvo por el lienzo con el que lo sujeta su madre, lo que hace con ambas manos, como si estuviera meciéndolo, y con evidente esfuerzo. María entorna los ojos para mirarlo a Él, que parece más interesado en lo que ocurre fuera del cuadro.



Fig. 159. *Virgen de la Leche*, Ambrogio Lorenzetti, ca. 1330, Siena, Palazzo Arcivescovile.

Fig. 160. *Virgen de la Leche*, Nino Pisano, 1343-1347, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

La ciudad de Siena estaba dedicada a la Virgen y se llamaba a sí misma *Civitas Virginis*, donde era venerada como reina, pero sobre todo como madre de los sieneses. Esta condición de María quedó reflejada en el especial desarrollo que adquirió la Virgen de la Leche en esta urbe y en la humanización de las figuras, frente al tipo de la Virgen

<sup>133</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 105.



sedente en majestad<sup>134</sup>. Esta humanización se consigue con un mayor realismo, ejemplificado a la perfección por la obra de Lorenzetti. Como cualquier madre, María dirige toda su atención a su hijo, representado como un niño real. La cercanía al espectador viene también determinada por el reducido espacio, en el que las figuras se superponen al marco. Cristo mira hacia afuera, reforzando el aspecto devocional de la imagen e invitando al fiel a participar de la íntima humanidad de las figuras, sin que resulte en un extraño emplazamiento del pecho de la Virgen. Nino Pisano consigue un efecto parecido en su imagen escultórica, también de medio cuerpo, conservada en Pisa (fig. 160). Será en Valencia, como veremos en la segunda parte, donde este tipo alcanzará una extensa representación escultórica.

No se aprecia la misma naturalidad en la obra de Paolo di Giovanni Fei (fig. 161), pese a ser deudora de Lorenzetti; si bien la imagen presenta alguna aportación a tener en cuenta. En primer lugar, el broche que sujeta el manto de María presenta el rostro de Cristo adulto, que aparece en la hostia a partir del siglo XII, junto con la Crucifixión o el Cordero de Dios<sup>135</sup>. Pero, si el cierre recuerda la Eucaristía, según Williamson, el pecho se asemeja a un cáliz, lo que podría explicar la arbitrariedad del lugar en el que se encuentra y la ambigua relación entre el pecho y la cara casi frontal del Niño. De ser así, la leche de María se equipararía a la sangre eucarística de Cristo, consagrada en el cáliz. En cualquier caso, la autora plantea que el pecho es el símbolo del nexo corporal de la Virgen con Cristo y con la Eucaristía.

De hecho, la equivalencia de la leche materna con la sangre filial se fundamentaba en supuestos biológicos de la época. Se creía que el cuerpo de la madre, durante el embarazo, era algo más que un simple contenedor, pues el del niño se formaba de su sangre y, tras el parto, ésta se convertía en leche para alimentarlo. Así la sangre de María habría sido una con la sangre de Cristo, en sentido literal, como hemos visto, pero también litúrgico, como fluido eucarístico, pues el cuerpo que formó se convirtió en pan de vida. De este modo, la Virgen se erige en proveedora de la salvación humana, no sólo porque el nacimiento y lactancia del Salvador le permitió llevar a cabo su misión redentora, sino por compartir el sacrificio eucarístico con Cristo<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 129.

<sup>135</sup> Corblet, J., *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrament de l'eucharistie*, París, 1885-1886, vol. 1, pp. 188-191, cit. por Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 231.

<sup>136</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, pp. 195-232.



Fig. 161. *Virgen de la Leche*, Paolo di Giovanni Fei, ca. 1370-1380, Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 162. *Virgen de la Leche*, Ambrogio di Baldese, fines s. XIV, Empoli (Toscana), Museo della Collegiata di s. Andrea.

La fascinación por el cuerpo eucarístico de Cristo, la devoción mariana y la creciente popularidad de la Virgen de la Leche en el siglo XIV habría estimulado la creación de imágenes en las que se establece un paralelo entre la *Virgo Lactans* y el Varón de Dolores o Cristo crucificado<sup>137</sup>. En la obra de Ambrogio di Baldese (fig. 162), la representación de la Crucifixión en la parte superior de la tabla refuerza la interpretación eucarística de la Virgen de la Leche. La yuxtaposición de ambas imágenes establece un paralelismo entre la sangre de Cristo y la leche de María. Según Williamson, María Magdalena, que acerca su rostro a las heridas del Crucificado, replica al Niño, que acerca la cara al pecho, pero no mama. Por último, si el pájaro, en la mano de Aquel, simboliza la Pasión –como parece ser el caso del amuleto rojo en su cuello–, la relación entre las dos imágenes quedaría establecida<sup>138</sup>. El ave, por otro lado, ha sido interpretada, no sólo como símbolo del alma, sino también de favores especiales: fertilidad, protección contra enfermedades, etc. Pero, en el tipo de la Virgen de la Leche, este atributo no es común, como si se considerara superfluo en presencia de María intercesora<sup>139</sup>.

<sup>137</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 258.

<sup>138</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 237.

<sup>139</sup> Friedmann, H., *op. cit.*, p. 42.

En estas dos últimas representaciones, como en otras tantas de la *Virgo Lactans* y de la Virgen de la Humildad, el Niño no mama, sino que mira directamente hacia el espectador, como invitándole. Bynum deduce de este gesto de Cristo que, en las imágenes, se produce una asimilación entre la leche de María y la sangre de la Eucaristía<sup>140</sup>. En las fuentes textuales, esta identificación no llega a producirse. Por ejemplo, las cartas de santa Catalina de Siena, devota de la sangre de Cristo, presentan la imagen de un niño mamando como equivalente del alma bebiendo la sangre de Cristo, aunque no la compara explícitamente con la leche de la Virgen<sup>141</sup>. En opinión de Williamson, las imágenes de la *Virgo Lactans* podrían haber influido en la santa, que escribe a finales del siglo XIV y lo hace, además, en la ciudad de Siena.

En definitiva, la lectura eucarística de la Virgen de la Leche es plausible, sobre todo en las imágenes de altar. Y, especialmente en aquellas en las que también aparece Cristo crucificado o el Varón de Dolores, destaca el vínculo físico entre María y el Niño, no sólo en la encarnación e infancia de Cristo, sino también en la Crucifixión<sup>142</sup>.

Pese a la presencia del Niño, es la de María la figura con mayor entidad, llegando a ser Aquel un atributo de su madre. Esto es así, sobre todo, en aquellas imágenes en las que la Madre de Dios se contrapone a su tipo veterotestamentario por excelencia, Eva, como en el fresco de Montesiepi de Ambrogio Lorenzetti (fig. 281). Los pintores sieneses cercanos al pintor fueron los primeros en adoptar esta variante, que ya hemos mencionado en el tipo de la Virgen sedente en majestad y que aparecerá también en el de la Virgen de la Humildad. Paolo di Giovanni, entre otros artistas, adaptaron las imágenes de Lorenzetti e incorporaron otros elementos característicos del mismo autor, como la *Virgo Lactans* y la figura semidesnuda de Eva, inspirada en el arte clásico (figs. 163 y 164).

Contrariamente a la mayoría de interpretaciones, que ven en Eva a la encarnación de la mujer pecadora y la causante de la condenación de la humanidad, el papel de la primera mujer en estas imágenes no es tan negativo como pudiera parecer en un principio<sup>143</sup>. Ciertamente, su ofrecimiento a Adán del fruto prohibido tendrá como consecuencia la introducción del pecado y la muerte en el mundo; mientras que la

<sup>140</sup> Bynum, C. W., *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, 1987, p. 271, cit. por Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 244.

<sup>141</sup> Bynum, *op. cit.*, cit. por Williamson, B., *op. cit.*, 1996, pp. 252-256.

<sup>142</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, pp. 254-256.

<sup>143</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, pp. 295-313.

maternidad y lactancia de una Virgen proveerá a la humanidad del cuerpo eucarístico de Cristo y de la vida eterna. El error cometido por Eva alimentando a Adán fue solventado por María alimentando a Cristo. Así pues, la desobediencia de aquella fue un mal necesario, que propició la llegada del Redentor.

Hasta tal punto debió considerarse fundamental el papel de Eva en la historia de la salvación, que en algunas imágenes se la representa incluso con halo, octogonal en el caso de las imágenes de Paolo di Giovanni. En la primera (fig. 163), además, Eva se encuentra acompañada de sus hijos, resaltando su condición de madre de la humanidad, del mismo modo que Cristo Niño acentúa la maternidad divina de María y su condición de corredentora, en todos los aspectos expuestos anteriormente. Una disposición similar presenta la imagen neoyorkina (fig. 164), aunque es la serpiente, en este caso, quien acompaña a Eva; ambas, no obstante, ostentan el fruto prohibido.



Fig. 163. *Virgen de la Leche*, Paolo di Giovanni Fei, después de 1370, San Marino, colección privada.



Fig. 164. *Virgen de la Leche*, Paolo di Giovanni Fei, ca. 1385-90, Nueva York, Metropolitan Museum.

Cabe hacer notar, también, las figuras del arcángel Gabriel y de la Virgen anunciada en las esquinas superiores de la tabla, en alusión al momento de la Encarnación. Ya las hemos visto en imágenes de la Virgen sedente en majestad, pero

serán más frecuentes, no obstante, en el tipo de la Virgen de la Humildad. Williamson justifica su presencia en este último en base a su origen, como luego veremos, aunque no son pocas las imágenes de otros tipos que también remiten a la Anunciación.

Por último, volviendo a la imagen del Metropolitan Museum (fig. 164), el grupo de ángeles que rodean a la Virgen extienden tras ella una rica tela roja que le sirve de fondo. La postura de María parece indicar la presencia de un asiento, pese a no ser visible y estar sentada sobre un cojín, como en las imágenes de la Virgen de la Humildad. No es la única en presentar esta ambigüedad (fig. 53), que podría determinar su adscripción a un tipo o a otro.

De vuelta a territorio hispánico, la *Virgen de Falgars*, datada ya entre finales del siglo XIV y principios del XV (fig. 165), sostiene un Niño con el torso desnudo, que se alimenta con avidez. En este caso, es María la que no mira a su hijo, pero hace gala de un mayor realismo que las anteriores imágenes catalanas y, a diferencia de aquellas, está representada de pie. Trens considera, pese a la existencia de ejemplos tardorrománicos, que las imágenes estantes de la Virgen de la Leche son características del gótico, sobre todo español, especialmente en formato escultórico<sup>144</sup>. Otro buen ejemplo, esta vez sin corona, es la *Virgen del Madroño* (Lorenzo Mercadante de Bretaña, ca. 1455, Sevilla, catedral). Por otro lado, la Virgen estante de Notre Dame d'Evreux (fig. 157) no sólo es más antigua que los ejemplares hispánicos, sino que se materializa en una vidriera.

Como es habitual en territorio hispánico, especialmente en la Corona de Aragón, una corona ciñe la sien de la *Virgen de Falgars*, mientras que la Virgen de la Leche del ático del *Retablo del Centenar de la Ploma* (fig. 158) está siendo coronada por dos pequeños ángeles, con el beneplácito de un Dios cristomorfo y el Espíritu Santo, que asoman entre las nubes. La tercera persona de la Trinidad alude a la Anunciación y el misterio de la Encarnación, al que también remitirán otras imágenes. La Virgen lactante evoca el nacimiento de Cristo y subraya su naturaleza humana, mientras que los ángeles músicos enfatizan su condición divina y exaltan a María, entronizada y coronada, como Reina de los Cielos. En general, “la imagen mariana con ángeles músicos invita a la armonía sobre la tierra y a prepararse para el cántico nuevo que, al final de los tiempos, se entonará en la Jerusalén del cielo”<sup>145</sup>.

<sup>144</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 468-469.

<sup>145</sup> Perpiñá, C., “Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación”, *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1 (2013), p. 39.



Fig. 165. *Virgen de Falgars*, fines del s. XIV-principios del s. XV, Pobra de Lillet (Barcelona).

Fig. 166. *Retablo del Centenar de la Ploma* (detalle), Marçal de Sas, ca. 1420, procedente de Valencia, Londres, Victoria and Albert Museum.

En Valencia, san Vicente Ferrer favoreció el desarrollo de este tipo iconográfico al recurrir a los más realistas recursos, como la lactancia del Niño, para conmovir a su auditorio<sup>146</sup>. Debido probablemente a la predicación del santo valenciano sobre la leche de la Virgen como alimento de las almas, se originaría una variante del mismo: la Madre de Dios dando su leche a los devotos. Una obra extraordinaria es la de Antoni Peris, procedente de la capilla de Santo Domingo de Valencia (fig. 167), donde predicaba san Vicente, no sólo porque la Virgen aparece amamantando al Niño en todas las escenas del retablo (Anunciación, Adoración de los Magos, Huída a Egipto, Milagro de la leche de san Bernardo...), sino porque, en la tabla central, aparte de amamantar a su hijo, su leche va a parar a un nutrido grupo de fieles arrodillados, que se afanan por recogerla en diversos recipientes, como hacen con la sangre de Cristo en las imágenes del Lagar místico.

No obstante, según Réau, se trataría de una adaptación del tipo de la Virgen de la Misericordia: la *Mater omnium* (como se intitula la Virgen de la Humildad de la iglesia napolitana de Santo Domingo) (fig. 192) se convierte en la *Nutrix omnium*<sup>147</sup>. También

<sup>146</sup> Mateo Gómez, I., *op. cit.*, p. 339; Trens, M., *op. cit.*, p. 476.

<sup>147</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 106.

llama la atención en esta imagen la presencia, a los pies de María, de una media luna, como va a ser habitual en el tipo, prácticamente idéntico, de la Virgen de la Humildad, la mayoría de las cuales son también *Galaktotrophousas*. Curiosamente, la luna y el resto de atributos de la Mujer del Apocalipsis raramente van a “adornar” a la Virgen de la Leche, pese a la proximidad tipológica.

Cabe reparar también en la exposición que hace el autor del pecho sagrado, varios años antes de que Fouquet pintara su *Virgen de Melun* (ca. 1450, Amberes, Museo de Bellas Artes). Si en el siglo XIV, la apertura del vestido sólo dejaba entrever el pecho virginal, con excepciones como la del relicario francés, ahora en Nueva York (fig. 158), en el que se apreciaba completamente tapado; en el XV, con la obra de Fouquet como paradigma<sup>148</sup>, vemos una verdadera ostentación. Así pues, las imágenes pertenecientes al tipo de la Virgen de la Leche, también se diferencian por su actitud y la manera, más o menos generosa, de descubrir sus pechos.

En la imagen de Ramón Mur, realizada por las mismas fechas (fig. 168), María cubre parte de su pecho con un velo traslúcido. Las diferencias con la tabla anterior son numerosas, aunque no importantes: una presenta al Niño casi desnudo y la otra completamente vestido, una está de pie y la otra entronizada, una rodeada de fieles y la otra de ángeles músicos, pero en las dos imágenes la Virgen aparece coronada. Esta condición de Reina del Cielo se destaca en numerosas obras de la Corona de Aragón<sup>149</sup>, frente a otros territorios europeos.

A partir del siglo XIV, el culto a la Virgen de la Leche se extiende por el sur de Italia, pero sus representaciones pertenecen a una variante distinta a la cultivada en el centro de la península<sup>150</sup>. La filiación tipológica de multitud de imágenes napolitanas y sicilianas de la Virgen alimentando a Jesús procede del arte catalán y valenciano, correspondiente al período de dominación aragonesa: en 1458, se lleva a cabo el tríptico de Santa Maria la Misericordiosa de Termini Imerese y, de 1468, es la tabla central de un tríptico de Juan de Vigilia, en el Museo Nacional de Palermo.

<sup>148</sup> Según sus contemporáneos, el pecho pertenecía a la amante del rey Carlos VII, Agnès Sorel, que estaba muy orgullosa de “la blancura de sus pezones”.

<sup>149</sup> De Teruel, seguramente, procedía un retablo dedicado a los Siete Gozos de María, realizado entre fines del siglo XV y principios del XV. Vid. Saralegui, L. de, “La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas (continuación)”, *Archivo de Arte Valenciano*, 25 (1954), p. 25. En Valencia, por ejemplo, podemos citar una imagen desaparecida de Pere Nicolau y otro colaborador, que se encontraba en la sacristía de la catedral (siglo XV). Vid. Saralegui, L. de, *op. cit.*, 1928, pp. 88-89.

<sup>150</sup> Tramoyeres Blasco, L., “La Virgen de la Leche en el arte. I. Escuelas extranjeras”, *Museum* 3 (1913), p. 90.

Como en la de Antoni Peris (fig. 167), también queda expuesto el pecho de María en la obra de Robert Campin (fig. 169). Aquí, la Virgen está igualmente de pie, pero sobre un suelo de hierba, si bien se recorta sobre un rico tejido que le sirve de fondo. No son muchas las imágenes de la Virgen de la Leche que se ubican en un espacio natural. Por el contrario, son bastante numerosos los ejemplares de la Virgen de la Humildad que se sientan sobre un suelo vegetal, lo que dará lugar a un tipo iconográfico diferente que mencionaremos en su momento.



Fig. 167. *Retablo de la Virgen de la Leche* (detalle), Antoni Peris, 1404-1423, Valencia, Museo de Bellas Artes.



Fig. 168. *Virgen de la Leche*, Ramón Mur, 1415-1425, Barcelona, MNAC.

Por otro lado, se diversifica también la actitud del Niño, que durante los siglos XIII y XIV se había centrado en su alimentación, como sigue haciendo en el *Retablo del Centenar de la Ploma* (fig. 166) o en la obra de Valentín Montoliu, conservada en la Seu de Xàtiva (fig. 171). Pero entre las imágenes bajomedievales también vamos a encontrarlo más pendiente de otras cosas que del pecho de su madre o de la fruta que le ofrece un ángel. En la *Virgen de la Leche con donante* de Bertomeu Baró (ca. 1460-1470, Ademuz, iglesia de San Pedro y San Pablo) (fig. 170), Cristo sujeta un par de cerezas -atributo que ya hemos visto en la *Eleousa*-, ajeno al alimento que le ofrece



María, mientras bendice al donante, arrodillado a sus pies en actitud de oración. El mismo atributo está presente en una *Virgen de la Leche* de Pedro de Berruguete (ca. 1475, colección privada) (fig. 174), pero la distracción del Niño, en esta obra, está propiciada por dos ángeles que portan los instrumentos de la Pasión.

En el retablo de Valentín Montoliu, por otra parte, es un jilguero lo que Cristo lleva en una mano. Detrás de la figura de María, como era habitual en esta época y, sobre todo, en la Corona de Aragón, se extiende un paño dorsal de brocado en oro y rojo<sup>151</sup>. La Virgen conservada en Ademuz, por otro lado, se sienta en un interior gótico cerrado por una bóveda estrellada. A ambos lados, en grisalla, se encuentran las dos pequeñas figuras de una Anunciación. No es la primera vez que encontramos esta escena complementando el significado de la *Virgo Lactans*. También aluden a ella los textos del borde del escote, la bocamanga y el bajo del manto de la Virgen: MARIA GRATIA [...], MAGNIFICAT ANIMA [...], que remiten a algunos versículos del evangelio de san Lucas sobre la Anunciación y la Visitación (Lc 1,28 y 46)<sup>152</sup>.

Como en la imagen de Ademuz (fig. 170), el Niño se encuentra también algo distraído en la obra de Bartolomé Bermejo del Museo de Bellas Artes de Valencia. Sujeta además un rosario de coral rojo al que se atribuían cualidades apotropaicas contra el mal de ojo y que vemos en otras muchas imágenes marianas. Por el contrario, en la *Virgen de la Leche* de Roger van der Weyden (fig. 172), que une sus manos en una plegaria, el Niño bendice a su madre, pues está más “atento a las cosas de su Padre celestial”<sup>153</sup>. Del mismo siglo es una escultura de Santo Domingo de la Calzada, en la que el Niño parece distraerse de su labor para ojear un libro, alternando así su alimento natural con el espiritual.

En la mayoría de estas imágenes, Cristo se presenta desnudo o semidesnudo, mientras que la Virgen se cubre con ricos ropajes. Así vemos a la *Madonna de Lucca* de Jan van Eyck (1432-1441, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut); se encuentra, además, sentada en un trono con dosel decorado con leones, aunque en un ambiente doméstico, como la desenfadada y también flamenca imagen de un seguidor de Robert Campin (ca. 1440, Londres, National Gallery). Sólo en ocasiones, una corte celestial recuerda su condición de Madre de Dios y Reina del Cielo. Así, en la obra de Valentín Montoliu (fig. 171), en la que María, además, luce corona; un buen ejemplo de la fastuosa

<sup>151</sup> *Lux Mundi. La luz de las imágenes. Xàtiva 2007*, cat. exp., Generalitat Valenciana, 2007, pp. 348-353.

<sup>152</sup> *Lux Mundi, op. cit.*, cat. exp., pp. 354-357.

<sup>153</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 474.

suntuosidad que caracteriza a algunas imágenes de época gótica. En este caso, es ella la que mira al espectador, mientras el Niño se ocupa de alimentarse.



Fig. 169. *Virgen de la Leche*, Robert Campin, 1430, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

Fig. 170. *Virgen de la Leche con donante*, Bertomeu Baró, ca. 1460-1470, Ademuz, iglesia de San Pedro y San Pablo.

Fig. 171. *Retablo de la Virgen de la Leche* (detalle), Valentín Montoliu, ca. 1468-1470, Xàtiva, colegiata.

Dos ángeles músicos flanquean, igualmente, a la *Virgen de la Leche* del círculo de Diego de la Cruz (ca. 1482-1500, procedente de Hontoria de la Cantera, iglesia de San Miguel, Burgos, Museo provincial), entronizada aquí en un paisaje natural. Cristo, que cruza la mirada con su madre mientras mama, aprisiona en una mano un ave con las alas abiertas, atributo que hemos visto en otros tipos marianos y que empieza a introducirse ahora en diversas imágenes de la *Virgo Lactans*. Cristo sujeta otro pajarillo en la imagen de medio cuerpo realizada por Juan Sánchez de Castro (último tercio del s. XV, Barcelona, MNAC).

Pero el tipo iconográfico presenta variantes en las que María no le ofrece el pecho al Niño. Algunos autores consideran que las imágenes en las que el Niño busca el pecho de su madre, posando la mano en el escote de su túnica o introduciéndola en ella, pertenecen al tipo de la *Virgen de Ternura* o *Eleousa*. Otros, en cambio, se muestran

convencidos de que son un tipo velado de la Virgen de la Leche<sup>154</sup>. Podría ser el caso de la imagen de Antonello da Messina (ca. 1475, Washington, National Gallery) (fig. 173), aunque ya existen ejemplos desde la segunda mitad del siglo XIV.



Fig. 172. *Virgen de la Leche*, Roger van der Weyden, 1460-1470, Caen, Musée des Beaux Arts.

Fig. 173. *Virgen con el Niño*, Antonello da Messina, ca. 1475, Washington, National Gallery.

Fig. 174. *Virgen de la Leche*, Pedro Berruguete, ca. 1475, colección privada.

Gil de Siloé se ha decantado por mostrar la glotonería infantil en la imagen perteneciente al sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, en la cartuja de Miraflores (Burgos) (fig. 175). El mismo Cristo se encarga también de asir el pecho de su madre en una tabla de la predela del *Retablo de los Tres Reyes* (Maestro de Perea, fines del siglo XV-principios del siglo XVI, Valencia, Museo de Bellas Artes), en la que el tipo iconográfico se inscribe en una imagen de Santa Ana Triple.

En opinión de Trens, la Virgen del retablo de Canapost (ca. 1490, Girona, Museo Provincial) (fig. 176), cuyo pecho exuberante y poco realista no consigue ocultar el fino velo transparente que la cubre, adolece de un ambiente profano, comparable al de la figura de Antoni Peris (fig. 168), a pesar de los ángeles que las flanquean<sup>155</sup>. Sin embargo, muchas de las obras del siglo XV mantienen el recato de épocas anteriores, dejando entrever el pecho únicamente a través de una apertura en el vestido; y, a veces, ni siquiera eso, como en la imagen más tardía del Maestro de Perea (fines del s. XV-principios del s. XVI, Valencia, Museo de Bellas Artes) (fig. 177), en la que apenas se intuye un pezón. En la pintura mural de la capilla Portinari, en San Eustorgio de Milán,

<sup>154</sup> *Ib.*; Jouffroy, M. C., *La maternité dans l'iconographie mariale. Les Vierges enceintes ou allaitantes dans l'art chrétien*, Académie nationale de Metz, 2007, p. 242 <<http://hdl.handle.net>> 13-7-2014.

<sup>155</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 464-468.

alguien se ha encargado, incluso, de raspar el pecho de María. En el siglo XVI, el recato se adueña de las imágenes italianas, salvo en Milán, donde Leonardo da Vinci y sus discípulos presentan a la Virgen con el pecho descubierto<sup>156</sup>.



Fig. 175. Virgen de la Leche, *Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal* (detalle), Gil de Siloé, 1489-1493, Burgos, Cartuja de Miraflores.

Fig. 176. *Virgen de la Leche*, Mestre de Canapost, ca. 1490, Girona, Museu d'Art.

Fig. 177. *Virgen de la Leche*, Maestro de Perea, fines s. XV-principios s. XVI, Valencia, Museo de Bellas Artes.

Más discreta es la *Virgen de la Leche* de Pedro Berruguete (ca. 1500), hallada en el Museo Municipal de Madrid y cedida al Prado (fig. 178). El Niño mira hacia el espectador, despreciando el pecho que le ofrece su madre, que se presenta entronizada y coronada, como es habitual en las imágenes españolas. El predominio del color rojo, en la túnica de María, los rubíes que decoran la arquitectura y las flores, alude a la futura Pasión de Cristo y al dolor de María<sup>157</sup>. A su condición de Reina, además de Virgen de la Misericordia, hace referencia el texto en la parte inferior del marco (SALVE REGINA MATER MISERICORDIAE). Éste, no obstante, es moderno, por lo que el texto no se corresponde con el original. En 1951, Gómez Moreno, que llegó a ver el anterior, leyó MONSTRA TE ESSE MATREM [Muestra que eres madre]<sup>158</sup>, un verso del himno *Ave Maris Stella*, conocido desde el siglo IX.

<sup>156</sup> En cualquier caso, la reacción contrarreformista desterró este tipo de las iglesias. *Vid.* Reau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 106.

<sup>157</sup> Museo del Prado <<https://www.museodelprado.es>> 29-4-2014.

<sup>158</sup> Gómez Moreno, M., “La joya del Ayuntamiento madrileño, ahora descubierta”, *Archivo Español de Arte*, 24, 93 (1951), p. 1.



Fig. 178. *Virgen de la Leche*, Pedro Berruguete, ca. 1500, Madrid, Museo Municipal, cedido al Museo del Prado.



Fig. 179. *Virgen de las Gracias con los santos Sebastián y Domingo*, Stefano Sparano, 1507-1508, Nápoles, Museo di Capodimonte.

Pero la obra destaca por las figuras secundarias que la jalonan, representadas como esculturas integradas en la estructura arquitectónica. Sobre el trono, san Gabriel y la Virgen Anunciada y, en el techo, el Espíritu Santo remiten al momento en el que se hizo efectiva la encarnación de Cristo, pero en la parte inferior, además, se aprecian las figuras de Adán y Eva. Los tipos por excelencia de Cristo y su madre hacen referencia a la caída que propició el nacimiento y la lactancia del Hijo de Dios para que pudiera llevar a cabo la redención de la humanidad.

Ya del siglo XVI, es la Virgen de las Gracias del Museo di Capodimonte de Nápoles (fig. 179). En esta ocasión, son visibles los dos pechos de María: de la leche de uno se alimenta el Niño, mientras que la del otro va a parar a las almas del purgatorio que suplican a sus pies. Aquí, como en el retablo de Antoni Peris (fig. 167), la Virgen es el canal por el que nos llegan las aguas (en este caso, la leche) de la gracia (san Bernardo, *De aquaeducto*), pues Dios quiere que recibamos todo por María. La Anunciación sobre las tablas centrales muestra el evento que antecedió a la maternidad y lactancia de María y que supuso su aceptación por parte de la Virgen y el momento en que se hizo efectiva la encarnación del Hijo de Dios. Tampoco es raro hallar al Varón

de Dolores en relación tan estrecha con la Virgen de la Leche. En una obra de la catedral de Amalfi, Éste aparece entre su madre y san Juan en un luneto sobre la *Virgen de la Leche entre dos santos* (1505, Amalfi, Museo Diocesano della Basilica del Crocifisso). Esta combinación se encuentra también en las representaciones de la Virgen de la Humildad a partir de la baja Edad Media.

En la imagen napolitana, el busto de Cristo, con corona de Espinas y túnica púrpura, centra la predela, justo debajo de la Virgen de las Gracias y entre cuatro santas. Así pues, si leemos el retablo de arriba abajo, la redención de la humanidad comienza con el sí de María y la encarnación de Cristo. Su maternidad, manifiesta en el acto de amamantar al Niño, no sólo conducirá al sacrificio de Jesús, sino que supone su participación activa en el proceso de salvación. La leche de la Virgen, por tanto, puede ser comparada a la sangre de Cristo como fluido sacrificial y salvífico (almas del purgatorio), pero también como medio de intercesión en aquellas imágenes en las que María muestra sus pechos como argumento ante su hijo.

También del siglo XVI, las obras de Gérard David introducen una nueva variante, en la que la alimentación del Niño se realiza a base de cucharadas (fig. 180). Dado que evidencia la necesidad de alimento de Cristo y la intervención de María, el objeto de estas representaciones no se alejaría de las imágenes anteriores. A pesar de innovaciones como ésta, el tipo iconográfico de la Virgen de la Leche va a pervivir en el tiempo, aunque a partir del siglo XVI las escenas ven disminuida su carga simbólica y se aproximan más a la realidad, mientras que a partir del siglo XVII empiezan a ser cada vez menos frecuentes<sup>159</sup>.

En otra obra del Museo di Capodimonte, María aparece también como distribuidora de gracias y consuelo de las almas del purgatorio (fig. 181). Se encuentra, igualmente, entre dos santos, san Andrés y san Marcos, mientras que en el luneto superior vemos a san Miguel venciendo al diablo espada en mano, pero con la balanza en la otra. Como en el *Retablo de los Tres Reyes* o el de la *Virgen de las Gracias con los santos Sebastián y Domingo* (fig. 179), la Virgen de la Leche se inscribe en un contexto más amplio. Lo hace también en la *Pala Tornabuoni* de Domenico Ghirlandaio para Santa Maria Novella, en Florencia, donde aparece en un nivel superior, rodeada de ángeles, mientras que en el ámbito terrestre vemos a san Juan Evangelista, san Juan Bautista, san Miguel Arcángel y santo Domingo.

---

<sup>159</sup> Jouffroy, M. C., *op. cit.*, p. 235.

La relación entre la Virgen de la Leche y el arcángel, capitán de los ejércitos de Dios, se trata en el siguiente capítulo, dedicado a la Virgen de la Humildad. La cercanía entre ambos tipos podría explicar la asimilación de la figura angélica que quedó asociada a aquella en el momento de la génesis del tipo.



Fig. 180. *Virgen y el Niño con sopa de leche*, Gérard David, ca. 1515, Nueva York, Aurora Trust.

Fig. 181. *Virgen con los santos Marcos y Andrés*, Marco Cardisco, ca. 1527-30, procedente de la iglesia de Santa Maria delle Grazie, Nápoles, Museo di Capodimonte.

## 1.5. VIRGEN DE LA HUMILDAD (SEDENTE EN EL SUELO)

El tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad se caracteriza por presentar a la Madre de Dios sentada en el suelo, a veces sobre un cojín, con el Niño sobre su regazo. Presenta algunas variantes significativas, pues en gran parte de las imágenes la Virgen amamanta al Niño, mientras que en otras, madre e hijo adoptan otras actitudes. En ocasiones, incluyen alguna referencia visual a la Anunciación (representación diminuta del episodio narrativo o referencia simbólica: azucena, libro) y/o a la Mujer del Apocalipsis (sol, luna y/o estrellas).

Su postura, muy significativa, se repite en prácticamente todas las obras de este tipo, pues presenta una rodilla más elevada que la otra. En un interior o en plena

naturaleza, contemplando al Niño o jugando con Él, dándole el pecho la mayoría de las veces, su disposición sobre el suelo no varía, aun cuando la imagen sea mayestática. Es la diferencia fundamental respecto al tipo anterior, con el que se la confunde. De hecho, Réau considera que la Virgen de la Humildad es una variante de la *Galaktotrophousa* bizantina o Virgen de la Leche<sup>160</sup>.

Trens admite que la Virgen de la Humildad es una disgresión del arte humanizante del siglo XIV, pero considera que su ascendencia se remonta al siglo IV y remite a la huída a Egipto<sup>161</sup>. En concreto, representa un descanso en el viaje, que la tradición, transmitida por Quaresmius en su *Elucidatio Terrae Sanctae* de 1620, sitúa cerca de Haram el Chalil, en el camino comercial que parte del sur de Palestina. En ese lugar, conocido como del “Reposo de María”, en 1667, el minorita González vio los restos de una basílica del siglo IV, en cuyo interior había una imagen de la huída a Egipto. El tipo también es conocido, por tanto, como Virgen del Reposo.

Este tema tuvo una gran repercusión debido a los numerosos peregrinos, entre los que había occidentales, que acudían al monasterio egipcio de Metmak para asistir a un milagro que se repetía cada año. Durante la huída, Cristo había prometido a su madre que ella se aparecería junto a los arcángeles Gabriel y Miguel y santos mártires, además de fieles difuntos, a voluntad de los peregrinos.

Pese a ello, el tipo iconográfico no se desarrolló hasta el siglo XIV y alcanzó una gran popularidad a finales de esa centuria y principios de la siguiente. La relación física entre la Virgen y el Niño acordaba con la espiritualidad de la época, pues destacaba el hecho físico de la encarnación de Dios y el origen de su naturaleza humana. Esto facilitaba, además, la identificación del espectador con un Dios cada vez más compasivo y alejado del juez que había sido durante la Edad Media<sup>162</sup>.

Opicino de Canistris, un escriba de la curia papal, cuenta en su autobiografía que la Virgen sentada en el suelo y sosteniendo al Niño en su regazo se le apareció en un sueño (“*Hac nocte vidi in sompnis virginem Mariam cum filio in gremio, triste sedentem in terra*”<sup>163</sup>) cuando estaba enfermo, fortaleciendo su espíritu. Esta visión de la Virgen de la Humildad, ocurrida en Aviñón y datada en la noche del 15 de agosto de

---

<sup>160</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1., vol. 2, p. 105.

<sup>161</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 447.

<sup>162</sup> Williamson, B., *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge, The Boydell Press, 2009, p. 12.

<sup>163</sup> Polzer, J., *op. cit.*, p. 28; Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 68.



1334, pudo haber sido inspirada por una obra de arte. De ser así, se trataría de una de las imágenes originarias del tipo, bastante anterior a las primeras datadas con seguridad.

Este tipo iconográfico existió en Francia y Alemania, pero donde tuvo una especial acogida fue en Italia y España, hasta el punto de que los especialistas no se ponen de acuerdo sobre su lugar de origen. En la península, lo encontramos sobre todo en la Corona de Aragón, donde King considera que se desarrolló para pasar después a Aviñón, Sicilia y las Marcas<sup>164</sup>; mientras que en el interior persiste durante los siglos XV, XVI y XVII. Según Réau, el tipo tendría una génesis doméstica en Umbría o en las Marcas y sería adoptado por la escuela de Siena<sup>165</sup>. Meiss y Van Os, por el contrario, consideran que fue en Siena donde nació, concretamente de una obra de Simone Martini o de alguien de su círculo, a principios de los años cuarenta del siglo XIV<sup>166</sup>.

Según Meiss, habría surgido del aislamiento de la Virgen y el Niño de escenas de la Natividad, en las que María da de mamar a Cristo sentada en el suelo. Su teoría es aceptada por otros autores que, no obstante, contemplan orígenes alternativos para la Virgen de la Humildad en imágenes italianas con María sentada en el suelo pertenecientes a otros tipos iconográficos. Así la encontramos, durante el siglo XIII, en escenas de la Anunciación, la Adoración de los Magos, la Sagrada Familia – representada en una habitación para la devoción privada- y especialmente en la Crucifixión. La formación del tipo habría estado precedida, por tanto, de un progresivo descenso de la Virgen al suelo, sobre el que se arrodilla, se sienta o se recuesta, en escenas de diversos episodios de su vida<sup>167</sup>. Sin embargo, ninguno de estos tipos narrativos ofrece una base para todos los elementos iconográficos presentes en las imágenes de la Virgen de la Humildad desde 1340, por ejemplo, los apocalípticos.

Las analogías entre el descenso al suelo de la Virgen con la Pasión narrada en las *Meditationes Vitae Christi*, que inciden en la prudencia y humildad de la Virgen ante la aparición del arcángel Gabriel (“*Tandem prudentissima virgo, auditis verbis angeli, consensit, et cum profunda dilectione genuflexa et iunctis manibus dixit: ‘Ecce ancilla*

<sup>164</sup> King, G. G., “The Virgin of Humility”, *Art Bulletin*, 17, 4 (dic. 1935), pp. 474-491. Post consideraba, por el contrario, que la composición llegó a España a través de imágenes italianas, como la *Virgen de la Humildad* de Bartolomeo da Camogli (fig. 193). Vid. Post, C. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1930, vol. 2, p. 232.

<sup>165</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 105.

<sup>166</sup> Meiss, M., *op. cit.*; Van Os, H., *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei, 1300-1450*, La Haya, 1969, cit. por Polzer, J., *op. cit.*, p. 1.

<sup>167</sup> Polzer, J., *op. cit.*, p. 2; Sallay, D., “The Avignon type of the Virgin of Humility. Examples in Siena”, en Radványi, O. (ed.), *Geest en gratie. Essays Presented to Ildikó Ember on Her Seventieth Birthday*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012, pp. 104-105; Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 121.

*Domini, fiat mihi secundum verbum tuum'. Tunc filius Dei statim totius et sine mora intravit in uterum virginis, et ea carnem assumpsit, et totus remansit in sinu patris*<sup>168</sup>), sugiere una conexión del tipo con el pensamiento franciscano.

El ejemplo de la proverbial humildad de san Francisco contribuyó a que, a partir del siglo XIII, se popularizara esta virtud, en conexión con la tierra, que había estado asociada al demonio y la carne hasta que la naturaleza adquirió una consideración positiva como creación de Dios, asociada también al espíritu franciscano. A medida que el culto medieval a la Virgen ganaba en popularidad y las órdenes mendicantes predicaban sobre su vida y la de su hijo encarnado, la virtud de la humildad fue asociándose estrechamente a su persona<sup>169</sup>. La humildad de la Virgen se evidenciaría en el hecho de estar sentada en el suelo, debido a la conexión etimológica de la palabra *humilitas* con el término latino para tierra, *humus*<sup>170</sup>, observada por Isidoro de Sevilla ("*Humilis, quasi humo acclinis*", ISID. orig. 10, 116; PL 86, 379). Siglos después, Tomás de Aquino citó esta etimología en su *Summa Theologiae*<sup>171</sup>.

King considera a los franciscanos espirituales posibles inspiradores del tipo, pues estaban familiarizados, desde el siglo XIII, con los evangelios árabes y armenios de la infancia, que habrían preparado el carácter de la Virgen de la Humildad. El Protoevangelio de Santiago era conocido entre los estudiosos europeos y el himno de Navidad de san Efrén se veía reflejado en Natividades de Florencia y Umbría. También Aragón estaría familiarizado con él. Igualmente a España pudo haber llegado el Evangelio Árabe de la Infancia, pues ciertos detalles iconográficos presentes en Cataluña serían de influencia copta. Meiss rebate esta opinión, pues considera que no hay en tales fuentes nada que no contengan las *Meditationes Vitae Christi*. Por otro lado, King atribuye el carácter apocalíptico de la Virgen de la Humildad al interés de los *fraticelli* por el último libro de la Biblia.

La autora plantea que la devoción tomó forma antes que el tipo iconográfico, cuyos primeros ejemplares no habrían llegado a nuestros días<sup>172</sup>. La presencia de

---

<sup>168</sup> *Meditationes devotissimae S. Bonaventurae Card. super totam vitam Domini nostri Iesu Christi*, Venecia, 1555, p. 14, cit. por Polzer, J., *op. cit.*, p. 29. Más tarde, san Vicente Ferrer describe la escena de forma similar, pues en el mismo acto de ser Dios humanado y convertida Ella en "*Mare de Deu, la beneyta, incliná's e adorá'l, e lo angel ficá los genolls a dorá'l*" (*De Incarnatione verbi sermo*). Vid. Saralegui, L. de, *op. cit.*, 1935, pp. 33-34.

<sup>169</sup> Polzer, J., *op. cit.*

<sup>170</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 462.

<sup>171</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 18-19; Polzer, J., *op. cit.*, p. 2.

<sup>172</sup> King, G. G., *op. cit.*, pp. 477-490.

*fraticelli* en determinados enclaves coincide con la realización de imágenes de la Virgen de la Humildad en lugares muy cercanos, sobre todo, en Cataluña. Fray Arnaldo Muntaner, cabeza de los franciscanos espirituales en España, enseñó en Puigcerdà, próxima al lugar donde se encontraba *Nuestra Señora de Bell-lloc* (fig. 203), el ejemplar más antiguo que se conocía hasta hace poco. La población pertenece a la diócesis de Urgell, cuya catedral atesoraba una miniatura del Apocalipsis con la que pueden asociarse las imágenes catalanas y valencianas de la Virgen de la Humildad. Otro ejemplar, realizado por Llorenç Saragossà, se encontraba en Torroella de Montgrí, cerca de Peratallada (fig. 207), donde confluyó la presencia de un Apocalipsis iluminado, la tradición árabe y el joaquinismo, pues Juan de Peratallada fue autor de un comentario sobre Joaquín de Fiore en los años cuarenta del siglo XIV.

A pesar de todo, no existe consenso respecto a la orden que promocionó el tipo. Debido a la gran proporción de imágenes de la Virgen de la Humildad en iglesias dominicas, Meiss se decanta por la influencia de los predicadores<sup>173</sup>, pese a haber defendido las *Meditationes* franciscanas como fuente del tipo y ser la humildad la virtud más valorada por los franciscanos después de la pobreza<sup>174</sup>. De los dominicos se ha dicho que favorecieron este tipo iconográfico para oponerlo a la Inmaculada Concepción.

La identificación de la Mujer del Apocalipsis, que habría concebido al niño inmaculadamente, con la Virgen de la Humildad, que inclina la cabeza y se sienta sobre el suelo, pondría de manifiesto la modestia y humildad de María, frente a la equiparación en dignidad con Cristo que implica la doctrina inmaculista<sup>175</sup>. Por el contrario, Stratton interpreta el programa iconográfico de un retablo veneciano de finales del siglo XIV (fig. 182), que tiene en su tabla central a la Virgen de la Humildad, en clave inmaculista. La imagen apocalíptica de María presenta una diminuta luna a sus pies, un sol sobre su pecho y las doce estrellas formando un arco alrededor de la Virgen y el Niño. Los paneles del retablo muestran escenas de la vida de la Virgen y milagros

<sup>173</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 450. También Saralegui, L. de, *op. cit.*, 1928, p. 87 y *op. cit.*, 1935, p. 20.

<sup>174</sup> Ambas virtudes estarían representadas en el tipo de la Virgen de la Humildad, según la describe sor Isabel de Villena (*Vita Christi*, Valencia, 1497, 91).

<sup>175</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 463; Stratton, S., *The Immaculate Conception in Spanish art*, Nueva York, Cambridge University Press, 1994 (tr. de Checa Cremades, J. L., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, tirada aparte de Cuadernos de Arte e Iconografía, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998 <<http://www.fuesp.com>> 12-10-2013).

de la Inmaculada Concepción, por lo que la imagen central debe interpretarse como una Virgen de la Humildad concebida inmaculadamente<sup>176</sup>.



Fig. 182. *Retablo de la Virgen María*, dalmata-veneciano, ca. 1400, Londres, National Gallery.

Por otro lado, dado que la mayor parte de imágenes de este tipo presentan a María dando el pecho a su hijo, la relación con la Virgen de la Leche parece inevitable y muy estrecha, pese a que se trata ésta de un tipo iconográfico más amplio -aparece entronizada, de pie o de medio cuerpo- y carente de cualquier connotación de humildad. Meiss le otorga cualidades morales, como benevolencia o misericordia, que la harían apropiada para ser representada en el contexto del tipo que nos ocupa<sup>177</sup>. La humildad acrecentaría la carga teológica de aquella: si la representación de María amamantando a Cristo y ejerciendo, consecuentemente, de nodriza de los fieles significaba su caridad; la postura humilde expresaría su solicitud por todas las almas (*“Hic ostendit Domina*

<sup>176</sup> Stratton, S., *op. cit.*; Tramoyeres consideraba que el tipo de la Virgen de la Humildad había sido fomentado por los dominicos y que sintetizaba a la Virgen lactante y a la Purísima Concepción, dado que la luna y las doce estrellas serían símbolos de la Inmaculada. *Vid.* Tramoyeres Blasco, L., *op. cit.*, 1913, pp. 90-92.

<sup>177</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 18-19.

*Nostra suam veram humilitatem, quia amat peccatores eisque Misericordissima est*”, Sermón de santa Humildad, *Acta Sanctorum*, mayo, V, p. 217).

Se podría considerar que la lactancia de María, en esta época, era un gesto de humildad, pues aquellas mujeres que se lo podían permitir contrataban nodrizas. Williamson, por el contrario, concluye que no hay razones para pensar que entonces las madres evitaban amamantar a sus hijos por considerarlo vergonzoso o producto de la maldición de Eva<sup>178</sup>.

Especialmente en este período, varios autores la declararon, así mismo, como el más humilde de los seres<sup>179</sup> (“*L’umilità profonda che nel tuo cor abonda*”, Jacobo da Todi, *Lauda*, II, 16; “*Vergine umana e nemico d’orgoglio*”, Petrarca, *Canzone*, XXIX, 118; “*Potulistis etiam attendere in utroque profundissimam humilitatem in hac ipsa Nativitate, Meditationes vitae Christi*”, Giovanni da San Gimignano, *Opera Omnia S. Bonaventurae*, París, 1871, XII, p. 519), siendo la humildad una virtud cristiana esencial, pues es la raíz de la que crece el árbol de las virtudes. También la Virgen, que es la condición *sine qua non* se lleva a cabo la encarnación de Cristo, se convierte en *radix sacra* (Sermón de santa Humildad, *Acta Sanctorum*, mayo, V, p. 216).

Estas dos ideas, la humildad como *radix (o mater) virtutum* (Árbol de las Virtudes, *Speculum Virginum*, después de 1140, Londres, British Library, MS. Arundel 44, fol. 29r; ca. 1200, Walters Art Museum, ms. W.72, fol. 26r) y María como *radix sacra* son análogas e interdependientes, pues la Virgen llega a ser la madre de Cristo por su humildad (“porque ha puesto los ojos en la humildad de su esclava, por eso desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada”, Lc 1,48; “*Facta est certe humilitas Mariae scala coelestis per quam descendit Deus ad terras*”, AVG. serm. 208, 10; PL 39, 2133; san Bernardo, *De Laudibus Virginis Matris*, 9; PL 183, 61-62; santa Brígida, *Revelationes*, Amberes, 1626, II, p. 389). La humildad vino a representar la perfecta pureza de la Virgen requerida para su selección por Dios como el vehículo apropiado de la encarnación de Cristo<sup>180</sup> (“*Si igitur Maria humilis non esset, super eam Spiritus sanctus non requievisset [...] nec impraegnasset [...] Et si placuit ex virginitate, tamen ex humilitate concepit*”, san Bernardo, *Laudibus Virginis Matris*, I, 5; PL 183, 58).

<sup>178</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 147. Si bien, a juzgar por la cita anterior de sor Isabel de Villena, era la pobreza de la Virgen lo que la privaba de semejantes “*delicadures*”.

<sup>179</sup> Las siguientes citas han sido extraídas de Meiss, M., *op. cit.*, p. 461.

<sup>180</sup> Polzer, J., *op. cit.*, p. 2.

Uno de los aspectos más remarcables del tipo iconográfico es la combinación de la tierna (y humilde) madre amamantando al Niño, con la mujer descrita en el capítulo 12 del Apocalipsis. Tradicionalmente, la Mujer del Apocalipsis había sido identificada con la Iglesia, así como la Virgen de la Humildad, cuya humanizada presencia, la acerca a los fieles y la convierte en símbolo y alegoría de la Iglesia<sup>181</sup>. El paralelismo Mujer del Apocalipsis-Iglesia se completa con el de María-Iglesia, que cierra el triángulo con la consecuente correspondencia: María-Mujer del Apocalipsis. Esta triple identificación se encuentra ya en Ambrosio Autperto (s. VIII):

*Hoc certe signum nunc usque videtur in caelo, id est, in Ecclesia sanctorum. Dicatur itaque apertius quod sit hoc signum. Denique subditur: Mulier amicta sole. Ac si diceretur, beata semper que virgo Maria, obumbrata Altissimi virtute, cui videlicet dictum ab Angelo scimus: Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi, illa scilicet virtus, de qua Paulus dicit: Christum Dei virtutem et Dei sapientiam. Et quia plerumque genus invenitur in specie, ipsa beata ac pia Virgo hoc in loco personam gerit Ecclesiae, quae novos cotidie populus parit, ex quibus generale Mediatoris corpus formatur. Non autem mirum, si illa typum Ecclesiae praetendat, in cuius beato utero capiti suo eadem Ecclesiam uniri meruit (Expositio in Apocalypsim, en CM 27, lib. 5, cap. 11, versus 19b, línea 43-55)<sup>182</sup>.*

En el siglo XI, el monje renano Berengauda identificaba la *Mulier amicta sole* con la Iglesia, la Iglesia-Madre, pero también con la Virgen María, cuando aparecía con el Niño<sup>183</sup>. A partir de la exégesis de san Bernardo, se va a generalizar la identificación de la Virgen con la Mujer del Apocalipsis y la interpretación de los versos apocalípticos como representación del triunfo de María sobre el pecado<sup>184</sup>. En su sermón *Domenica infra octavam Assumptionis*, la Virgen más que imagen de la Iglesia, como *Mulier amicta sole*, es una medianera entre ésta y Cristo:

*Mulier, inquit, amicta sole, et luna sub pedibus ejus. Amplectamur Mariae vestigia, fratres mei, et devotissima supplicatione beatis illius pedibus provolvamur. Teneamus eam, nec dimittamus donec benedixerit nobis: potens est enim. Nempe vellus est medium inter rorem et aream, mulier inter solem et lunam, Maria inter Christum et Ecclesiam constituta. Sed forte miraris non tam vellus opertum rore, quam amictam sole mulierem (san Bernardo, Dominica infra octavam Assumptionis B. V. Mariae Sermo, 5; PL 183, 432)<sup>185</sup>.*

Y como mediadora ante el sol, que es Cristo, presenta la luna a sus pies:

<sup>181</sup> *Lux Mundi*, op. cit., cat. exp., p. 520. Ya en el siglo IV, san Ambrosio afirmaba que *Maria est typus ecclesiae* (AMBR. in Luc. 2, 7; PL 15, 1555).

<sup>182</sup> García Mahiques, R., "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*", *Ars longa*, 6 (1995), p. 189.

<sup>183</sup> Williamson, B., op. cit., 2009, p. 39.

<sup>184</sup> Stratton, S., op. cit.

<sup>185</sup> García Mahiques, R., op. cit., 1995, p. 189.

*Jam te, mater misericordiae, per ipsum sincerissimae tuae mentis affectum, tuis jacens provoluta pedibus luna, mediatricem sibi apud solem justitiae constitutam devotis supplicationibus interpellat: ut in lumine tuo videat lumen, et solis gratiam tuo mereatur obtenu, quam vere amavit prae omnibus, et ornavit, stola gloriae induens, et coronam pulchritudinis ponens in capite tuo* (san Bernardo, *Dominica infra octavam Assumptionis B. V. Mariae Sermo*, 15; PL 183, 438).

Desde el siglo XII, siguiendo a san Bernardo, la Virgen comenzará a ser representada como en la visión de san Juan en Patmos, aunque en principio sin una significación teológica o simbólica, más allá de su carácter narrativo. La imagen se adaptó también para representar a la Reina de los Cielos y después a la Virgen del Rosario, la Asunción y la Inmaculada Concepción<sup>186</sup>.

Así pues, la Virgen es, en este tipo, tanto *Nostra domina de humilitate*, como *Regina coeli*, y así *Regina humilitatis* (*Acta Sanctorum*, mayo, V, p. 216). Todos estos conceptos se ponen de manifiesto en las imágenes de la Virgen de la Humildad y en los símbolos con los que se representa y de los que carecían otros tipos, como la Virgen de la Leche. San Buenaventura, en su primer sermón sobre la Anunciación, en el que trata sobre el misterio de la Encarnación y las doce metáforas por las que se puede aprehender, es el primero en asociar a María con la Mujer del Apocalipsis y el concepto de humildad:

*Notandum igitur, quod incarnationis mysterium sic est duodecim metaphoris designatum, quae a terra humilitatis incipiunt et in sole sapientiae divinae sistunt, quia ubi humilitas, ibi sapientia; et initium sapientiae, timor Domini. Unde, quia hae duodecim metaphorae beatam Virginem et eius Problem insinuant, convenienter de ipsa dicitur illud Apocalypsis: Mulier amicta sole, scilicet ornata Divinitatis claritate; lunam, temporalium mutabilitatem, habens sub pedibus; et in capite habens coronam duodecim stellarum propter dictum mysterium duodecim metaphoris designatum* (san Buenaventura, *Opera Omnia Peltiero Edente*, IX, p. 659)<sup>187</sup>.

También Agustín de Ancona, en su *In canticum Deiparae Mariae Virginis*, hace abundantes referencias a la humildad de la Virgen:

*Respexit humilitatem [...] in hoc umilitatem Virginis respexit ipsam suo servitio, et obsequio dedicando: matrem sui benedicti filii faciendo; ut illum suo utero conciperet, pareret et ultimo lactaret [...] et commendat Virgo beata hanc suam humilitatem, per quam fuit divino servitio, et divino culti dedicata*<sup>188</sup>.

<sup>186</sup> Stratton, S., *op. cit.*

<sup>187</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 67.

<sup>188</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 68.

Retomando el texto de san Buenaventura, la *terra* es un símbolo medieval de la humildad de la Virgen (Alberto Magno, *De Laudibus B. Mariae, Liber Octavus*, I), pero sólo el siglo XIV representa de modo natural la relación entre ambas, sentando a María en el suelo, sin perder su significado simbólico. El *sole* es un atributo bastante menos habitual y toma la forma de mandorla, de rayos proyectados por la figura de la Madre de Dios o de disco dorado sobre su ropaje o a su lado. La conexión entre la *lunam* y la Virgen ya había sido establecida por Jacobo de la Vorágine (“*Luna dicitur Maria propter quattuor causas. Primo propter humilitatem suam. Sicut enim luna omnibus planetis est inferior, sic et Maria fuit omnibus sanctis humilior*”, *Mariale*, Venecia, 1497, p. 35v), mientras que las *duodecim stellarum* podían prefigurar a los apóstoles (*Speculum Humanae Salvationis*, 36; Alberto Magno, *Opera Omnia*, París, 1899, 38, p. 653)<sup>189</sup>.

De este modo, uno de los primeros tipos iconográficos que presenta una identificación de la Madre de Dios con la *Mulier amicta sole* es el de la Virgen de la Humildad, en el siglo XIV. Su aparición en una época en la que ya estaba consolidada esta identificación podría explicar la ausencia del símbolo apocalíptico en el antiguo tipo de la Virgen de la Leche, pese a su gran similitud con éste.

Respecto al origen del tipo y su estrecha relación con el Apocalipsis, King defiende que su fuente es un beato del monasterio de las Huelgas (fig. 183). María, no obstante, aunque sentada en el suelo, aparece en la miniatura después de que el ángel se haya llevado al Niño y no está acompañada ni de estrellas, ni de sol, ni de luna.

En la misma imagen, la mujer vestida de sol tiene a éste sobre el vientre, al que señala (fig. 184), lo que King equipara a las representaciones del Niño dentro del seno de su madre (*Beatus Venter*), que la autora considera una rareza de la tipología iconográfica española. En las imágenes de la Virgen de la Esperanza, asociadas a la fiesta de la Expectación de Nuestra Señora, Cristo toma la forma de un sol con o sin la cara del Niño, de manera similar a como aparece en los beatos y otros manuscritos entre los siglos X y XIII. En una miniatura flamenca de finales del doscientos (*Breviario Rothschild*) (fig. 185), se ha representado a María sola, según la disposición y atributos de la Mujer del Apocalipsis, vestida de sol y con la luna bajo sus pies. De manera

---

<sup>189</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 462.



similar al beato anterior, el sol casi oculta la figura de la Virgen para resaltar que es ella la receptora en su vientre del verdadero Sol que es Cristo<sup>190</sup>.



Figs. 183 y 184. *Mulier amicta sole* (detalle), *Beato*, procedente del monasterio de Las Huelgas, España, 1220, Nueva York, Morgan Library, ms. M.429, fols. 101v-102.

Fig. 185. *Mulier amicta sole*, *Breviario Rothschild*, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ss. XIII-XIV, ms. 404, fol. 64r.

La relación entre ambos tipos se manifestaría en el contrato del retablo de Lluís Borrassà para el monasterio de Santa Clara de Vic (1390), que comienza en el nombre de Dios, Nuestro Señor, y de la humilde Virgen Santa María. En la obra, dominicos y franciscanos flanquean a la “apocalíptica Virgen de la Esperanza”<sup>191</sup>.

Meiss aseguraba que los símbolos apocalípticos mostraban la majestuosa sublimidad de María, de acuerdo con cierta polaridad presente en el pensamiento cristiano. La combinación de ambas imágenes no sólo representaba la humildad de la Virgen, debido a su posición sedente, cercana al suelo, sino también su sublimidad, mostrando a María como Reina de los Cielos, con el sol, la luna y la corona de doce estrellas. El autor, sin embargo, había negado cualquier relación primigenia entre la Virgen de la Humildad y la Mujer del Apocalipsis, asegurando que los símbolos apocalípticos no formaban parte del tipo original, dada su ausencia en imágenes sienenses y florentinas, y que la identificación entre ambas se habría producido tras la creación del tipo en Siena por un maestro italiano, probablemente Simone Martini.

<sup>190</sup> García Mahiques, R., *op. cit.*, 1995, p. 190.

<sup>191</sup> King, G. G., *op. cit.*, pp. 474, 485-486.

Así pues, la primera imagen de este tipo habría sido una obra perdida de Simone Martini, que habría centrado el culto por su posible carácter milagroso y habría sido copiada en dos obras conservadas en Berlín (fig. 190) y Palermo (fig. 193)<sup>192</sup>. No obstante, la presencia en esta última, y en otras de carácter “simonesco” (Roberto d’Oderisio, ca. 1345, procedente de la iglesia de San Domenico Maggiore de Nápoles, fig. 192)<sup>193</sup>, de los símbolos apocalípticos lleva a Meiss a aceptar la posibilidad de que la imagen perdida de Martini representara el tipo completamente desarrollado<sup>194</sup> e, incluso, que el pintor llevara a cabo más de una Virgen de la Humildad que no han llegado a nuestros días.

Así pues, Simone Martini habría producido una imagen en Siena, sin símbolos apocalípticos, que sería el prototipo del resto de obras toscanas, y otras dos en Aviñón, de las que sólo se conserva la que carece de ellos<sup>195</sup>, fechada en 1341, en Notre-Dame-des-Doms (fig. 189). Otra diferencia entre la imagen francesa y el resto de ejemplares tempranos del tipo radica en que la pose frontal del Niño en el fresco de Aviñón difiere de la íntima composición de la *Virgo Lactans* tan frecuente en el resto, variantes que podrían remitir a un prototipo creado por Simone Martini, o alguien próximo a él, en fechas cercanas al mural de Aviñón<sup>196</sup>.

En todo caso, Meiss argumenta que la identificación icónica de la *Mulier amicta sole* con la Madre de Dios se habría producido a raíz de la semejanza compositiva entre las imágenes apocalípticas y las de María amamantando al Niño en ciertas Natividades septentrionales realizadas durante el siglo XIII -o entre aquellas y las imágenes italianas de la Virgen de la Humildad, ya del XIV. Así, en varios Apocalipsis franceses e ingleses del XIII, la Mujer apocalíptica presenta una disposición similar a la de María en este tipo, es decir, sentada en el suelo, con una pierna más alta que la otra<sup>197</sup>. De hecho, Williamson plantea que la Virgen de la Humildad no se originó en Italia, sino en

---

<sup>192</sup> Meiss, M., *op. cit.*, pp. 435-436, 452. Joseph Polzer y Henk van Os coinciden con Meiss en que la composición perdida de Simone Martini fue su primera formulación de amplia influencia. *Vid.* Sallay, D., *op. cit.*, p. 105.

<sup>193</sup> Existen, no obstante, imágenes “simonescas” de la Virgen de la Humildad anteriores a 1350 en Bolonia, Padua, Módena, Pisa, Pistoia y Nápoles, donde Martini pudo haber pintado una imagen durante su estancia en 1317. *Vid.* Meiss, M., *op. cit.*, p. 438.

<sup>194</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 464.

<sup>195</sup> Al menos en su versión final, pues en la segunda sinopia se ve lo que parecen ser lenguas de fuego alrededor del halo, sobre la cabeza del Niño, como si alguna vez hubiera hecho gala de los símbolos apocalípticos. *Vid.* Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 22.

<sup>196</sup> Polzer, J., *op. cit.*, p. 1.

<sup>197</sup> Meiss, M., *op. cit.*, pp. 462-464; Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 18; Sallay, D., *op. cit.*, p. 110, nota 10.

la miniatura anglo-francesa de los siglos XIII y XIV. En estas imágenes, la Mujer del Apocalipsis, con su hijo, en una postura sedente y rodeada del sol, la luna y las estrellas<sup>198</sup>, quedaría asociada a la Virgen de la Leche y a la Anunciación.

Conservada en Metz y datada en el siglo XIV, una clave de bóveda presenta a la *Vierge de l'Apocalypse* (fig. 186), como la denomina Jouffroy<sup>199</sup>. La imponente presencia de los símbolos apocalípticos llama la atención en una imagen que ya no representa a la *Mulier amicta sole*, pues el Niño lactante indica que ya se ha producido la asimilación de aquella con la Madre de Dios. Consecuencia, probablemente, del creativo grupo de artistas que produjeron estos manuscritos, desconocemos el período exacto en el que se realizó esta imagen; pero la corona en la cabeza de la Virgen podría indicar una fecha avanzada o una inusitada primicia, pues no encontraremos una Virgen de la Humildad coronada hasta el tercer cuarto del siglo XIV en la Corona de Aragón, donde este atributo será especialmente frecuente. Bien es cierto que existen indicios de que en la primera obra conservada de este tipo (fig. 189) María estaba siendo coronada por un ángel.



Fig. 186. *Virgen del Apocalipsis*, s. XIV, Metz, Musée de la Cour d'Or.

Un Apocalipsis, realizado en Lorraine o quizás en Metz, con la *Mulier amicta sole* sentada en el suelo y sosteniendo al Niño, fue terminado y datado en 1313 (fig.

<sup>198</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 29-51.

<sup>199</sup> Jouffroy, M. C., *op. cit.*, p. 243.

187). Pese a tratarse de un encargo privado, el uso devocional que el autor hizo de esta obra habría podido ser usado por algún miembro de su taller para crear una nueva imagen mariana de devoción en Metz. La Mujer del Apocalipsis debió abstraerse de su contexto narrativo para desarrollarse como un tipo independiente de la Madre de Dios, a la que se añadiría la disposición de amamantar al Niño. Parece confirmarlo un libro de horas conservado en la British Library (fig. 188), en el que aparece san Miguel matando al dragón, figura que habría estado de más si la miniatura tomara como modelo las imágenes italianas de la Virgen de la Humildad.



Fig. 187. *Mulier amicta sole*, *Apocalipsis de Isabel de Francia*, 1313, ¿Metz?, París, BnF, ms. fr. 13096, fol. 35 (detalle).



Fig. 188. Virgen de la Humildad, *Libro de Horas*, primera mitad del siglo XIV, Londres, British Library, ms. Harley 2955, fol. 14 (detalle).

La creación de una imagen de la *Virgo Lactans* apocalíptica, la Madre de Dios en forma de mujer que triunfa sobre un dragón al final de los tiempos, se vio favorecida en Metz, donde los santos victoriosos sobre dragones, como san Jorge o santa Margarita de Antioquía, eran especialmente venerados. Ya no se trata de la *Mulier amicta sole* identificada como María, sino de la Virgen con el Niño; aquí como una eficaz intercesora el día del Juicio Final. La conexión visual entre la Virgen de la Leche y la Mujer del Apocalipsis acentuaba la maternidad y la lactancia, junto al carácter intercesor de la Madre de Dios, representado por la mujer que da a luz a su hijo y lo

salva del dragón. Así pues, María reforzará su intercesión por sus devotos, en el día del Juicio Final, mostrando a Cristo el pecho que lo alimentó tras darlo a luz (*Scala Salutis*). Su contribución, por tanto, a la salvación de la humanidad la eleva a la categoría de *co-redemptrix*.

Como en otros manuscritos de este grupo, la Virgen de la Leche, rodeada de los símbolos del Apocalipsis, ilustra el Matins *incipit*, en lugar de la tradicional imagen de la Anunciación. La popularización del uso devocional del libro de horas explica la sustitución de un tipo iconográfico por otro, aunque la Anunciación aparece, a veces, incluso en presencia de la Virgen sentada en el suelo amamantando al Niño. Esta conjunción explicaría las referencias a la escena neotestamentaria en algunas pinturas tempranas de la Virgen de la Humildad y reforzaría la hipótesis de Williamson frente a la de King, que deja sin explicar la presencia de la Virgen de la Leche y las referencias a la Anunciación; frente a la de Meiss, pues si las miniaturas fueran respuesta a imágenes italianas, habrían retenido los elementos procedentes del tipo de la Anunciación que podemos encontrar en aquellas; y frente a la de Van Os, que proponía a la Virgen anunciada en el suelo como modelo de la Virgen de la Humildad, por lo que ésta habría estado asociada a la Anunciación desde el principio<sup>200</sup>.

La *Virgo Lactans* remite a la encarnación de Cristo y fue por eso, probablemente, que se representó, en los libros de horas, en el lugar antes reservado a la Anunciación, hasta sustituirla. La aceptación de María (“*Ecce ancilla Domini*”, Lc 1,38) acabaría asociando la imagen a la humildad de la Virgen. Por otro lado, la *Virgo Lactans* con los símbolos apocalípticos llevaría a una conexión obvia entre la encarnación del Hijo de Dios y la capacidad intercesora de María. De hecho, debido al carácter devocional que adquieren los libros de horas, antes del Matins *incipit*, los manuscritos de Metz incorporan la oración *Santa Maria Piisima*, en la que se ruega la ayuda y mediación de la Virgen. Así pues, surgido en este contexto, el nuevo tipo iconográfico sería un *Memento Mori*, de ahí que lo encontremos acompañado de un donante (fig. 214), que espera la intercesión de María<sup>201</sup>.

En cualquier caso, la Virgen de la Humildad, con María sentada en el suelo, dando el pecho a Cristo y con los símbolos apocalípticos, aparece plenamente desarrollada en una serie de manuscritos -libros de horas y misales-, producidos en

<sup>200</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 55-57.

<sup>201</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, pp. 55, 93, 182.

Metz o alrededores, durante la primera mitad del siglo XIV. Aunque no se ha podido datar con seguridad ninguna de las miniaturas que muestran completamente definida a la Virgen de la Humildad –si bien algunos libros de hacia 1350 pueden ser más antiguos-, Williamson se muestra convencida de que el tipo surgió en la miniatura francesa de la adaptación de la *Mulier amicta sole* y que habrían sido estas imágenes las que influyeron en Simone Martini y el patrón de su obra en Aviñón<sup>202</sup>. Se cuestiona, por tanto, la existencia de un prototipo “simonesco”, así llamado por Meiss, en el que basar el éxito de esta composición. En cualquier caso, Simone Martini jugó un importante papel en la difusión del tipo, que tuvo lugar rápidamente en Italia y otras partes de Europa desde 1340 aproximadamente<sup>203</sup>.

La imagen más antigua conservada de la Virgen de la Humildad llevada a cabo por Simone Martini se encuentra en Francia. Es una pintura mural, realizada en 1341, con motivo del funeral del cardenal Jacopo Stefaneschi, que aparece arrodillado delante de la Virgen, sobre la puerta principal de la catedral de Notre-Dame des Doms de Aviñón (fig. 189). Se trata de un memorial que pretende recordar al cardenal, así como obtener del visitante una oración por su alma<sup>204</sup>. María está sentada encima de un cojín en el suelo. Sobre su rodilla, el Niño no mama, sino que mira hacia el espectador y lleva un rollo con el texto *Ego sum lux mundi* (Jn 8,2; 9,5) en la mano izquierda<sup>205</sup>, mientras que la derecha descansa abierta sobre su rodilla, aunque en un primer momento el autor podría haberla representado en actitud de bendición. La posición definitiva de la mano es un detalle que se repite en algunas obras, junto con otras características de este fresco, como el jarrón de azucenas, en alusión a la Anunciación, que se aprecia a la derecha, fuera de la composición.

Se ha dicho de esta imagen que gozó de escasa repercusión, dado que se encuentra fuera de Italia y difiere en escala con el resto de imágenes de este tipo,

---

<sup>202</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 45, 59; Williamson, B., “Site, Seeing and Salvation in Fourteenth-Century Avignon”, *Art History*, 30, 1 (2007), p. 13. No obstante, Martindale señala que en la primera sinopia, hecha directamente sobre la pared, la parte baja de la imagen no está clara y podría ser una figura de tres cuartos de largo, como la del Cristo del tímpano, similar a las de anteriores polípticos de Simone Martini. *Vid.* Martindale, A., *Simone Martini. Complete edition*, Oxford, 1988, p. 48, cit. por Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 33.

<sup>203</sup> Sallay, D., *op. cit.*, p. 104.

<sup>204</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2007, p. 8.

<sup>205</sup> En la versión final del fresco, el libro fue transferido del Salvador, que se encuentra arriba, a la mano de Cristo Niño, mientras que en la mano de Aquel el texto se transformó en un globo. La combinación de un Salvador con el globo y la Virgen con el Niño está inspirada en fuentes italianas. *Vid.* Williamson, B., *op. cit.*, 2007, p. 12.

pequeños paneles en su mayoría<sup>206</sup>. Sin embargo, la obra ejerció cierta influencia, a través quizás de un ejemplar intermedio (Francesco di Vannuccio, detalle de un relicario, Siena, Fondazione Monte dei Paschi; pintor sienés de mediados del siglo XV, Siena, Museo Civico; Giovanni di Paolo, Florencia, Villa I Tatti, colección Berenson; Giovanni di Paolo, detalle de un tríptico, colección privada)<sup>207</sup>. Simone Martini habría dado el salto de adaptar la primera imagen, realizada en un manuscrito francés, para su uso en este monumento funerario y eso habría abierto posibilidades para los artistas, por lo que el fresco de Aviñón tendría un papel central en la difusión del tipo<sup>208</sup>, pese a no presentar, al menos en su estado actual, símbolo alguno de la Mujer del Apocalipsis.

Otro elemento perdido, que conocemos por dibujos del siglo XIX, es un ángel que sostenía una corona, identificando a María como Reina de los Cielos. Un elemento nuevo que volveremos a encontrar. La paloma del Espíritu Santo estuvo sobre el grupo de la Virgen y el Niño, mientras que en el extradós del arco que enmarca la escena, se podía leer la *Salve Regina*<sup>209</sup>. Este himno adquiere un significado especial en un contexto funerario como éste: fue utilizado especialmente por los dominicos como oración por los moribundos<sup>210</sup>, pues proclama la esperanza de la salvación *post hoc exilium*.

La *Salve Regina* puede ofrecer otro nivel de significado relacionado con la visión: se requiere de la Virgen que vuelva sus *misericordes oculos* hacia el que le suplica. Así, el ángel de la derecha, no sólo sujeta un tejido que sirve de fondo a Cristo y a su madre, sino que parece revelarle el Niño a Stefaneschi<sup>211</sup>. La unión de texto e imagen puede explicar la particular forma dada al grupo de la Virgen y el Niño. Simone Martini podría haber pintado al cardenal siendo presentado a la Madre de Dios, al mismo tiempo que se ve favorecido con la visión de Cristo, como si se tratara de una aparición<sup>212</sup>. Quizás por ello el Niño no mama en esta imagen, como en las miniaturas, pues de lo contrario no se le vería la cara. Todo ello nos habla de la particular devoción

<sup>206</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 436.

<sup>207</sup> Sallay, D., *op. cit.*, p. 107.

<sup>208</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 37-62; Sallay, D., *op. cit.*, p. 105. Las influencias del norte están tanto o más presentes que las italianas. Parece probable que no existe una única fuente para esta obra, sino que tanto Stefaneschi como Simone Martini, de manera consciente, combinaron elementos de varias fuentes. *Vid.* Williamson, B., *op. cit.*, 2007, pp. 14, 21

<sup>209</sup> Aunque sin referencias a la Anunciación, la Virgen de la Humildad dando el pecho a Cristo y con los símbolos apocalípticos aparece en un misal (Trier 407, fol. 7) en la inicial del *Salve Regina*. *Vid.* Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 71.

<sup>210</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2007, p. 10; Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 31.

<sup>211</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2007, p. 16.

<sup>212</sup> Van Os, H., *op. cit.*, p. 106, cit. por Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 63.

de Stefaneschi, de su confianza en la intercesión de María y de su esperanza en su propia redención, tras la que verá a Dios<sup>213</sup>.



Fig. 189. *Virgen de la Humildad*, Simone Martini, 1341, Aviñón, Notre-Dame-des-Doms.

Una versión italiana, no datada con seguridad, fue realizada por un pintor cercano a Simone Martini, posiblemente Lippo Memmi, su cuñado, o Donato Martini, su hermano<sup>214</sup> (fig. 190). Esta variante, que presenta a María dando el pecho a Cristo, pero carente de símbolos apocalípticos, parece haber sido la más popular en Italia central, a diferencia de otras regiones como Nápoles o Sicilia y, fuera de Italia, Praga o la Corona de Aragón.

La ausencia de símbolos apocalípticos se debe, según Williamson, al interés de Italia central, sobre todo Siena, por la maternidad de María y la imagen de la Virgen de la Leche, que ya se veneraba con anterioridad<sup>215</sup>, es decir los aspectos más humanos del tipo. La influencia de imágenes hogareñas de la Sagrada Familia pudo haber influido en ello y haber dado lugar, incluso, a una variante doméstica de la Virgen de la Humildad<sup>216</sup>. Pero, una vez descartada la teoría de Meiss sobre el origen del tipo, cabe preguntarse cómo llega a conocerse en Siena. Williamson plantea que Simone Martini pudo haber realizado una obra en Aviñón, sin los símbolos apocalípticos, que habría llegado a Siena en la década de los 40, aunque también es posible que el autor de esta

<sup>213</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2007, p. 14.

<sup>214</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 20. Aunque la mayoría de autores la datan en los años cuarenta del siglo XV, Polzer la retrasa hasta los cincuenta. *Vid.* Polzer, J., *op. cit.*, p. 1.

<sup>215</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 127.

<sup>216</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 27, 112, 121-123.



obra combinara la imagen conservada en Aviñón con las imágenes de la Virgen de la Leche producidas en Siena por Lorenzetti<sup>217</sup>.



Fig. 190. *Virgen de la Humildad*, círculo de Simone Martini (Lippo Memmi), 1340-1350, Berlín, Staatliche Museen.

Fig. 191. *Tumba de Giovanna d'Aquino*, ca. 1345, Nápoles, San Domenico Maggiore.

Otra de las imágenes más antiguas, atribuida al pintor napolitano Roberto d'Oderisio, también formó parte, como el fresco de Aviñón, de un monumento funerario, concretamente la tumba de Giovanna d'Aquino, en la iglesia de San Domenico Maggiore (actualmente en el Museo di Capodimonte) de Nápoles (figs. 191 y 192), lo que permite datar la obra hacia 1345, año de su muerte. Quizás el formato es similar debido a la función funeraria de ambas imágenes y, posiblemente, del tipo iconográfico, al menos en su origen.

Pero existen más conexiones con el fresco de Aviñón<sup>218</sup>, pues la imagen napolitana presenta la misma referencia al episodio de la Anunciación, un jarrón con azucenas. Sin embargo, difieren en la disposición de las figuras y la presencia, en este caso, de la *Virgo Lactans* y los símbolos apocalípticos. Así pues, el fresco realizado

<sup>217</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, pp. 137-139. Nuria Blaya planteaba la posibilidad de que no existiera en Siena ninguna imagen de la Virgen de la Humildad antes de la partida a Aviñón de Lippo Memmi, por lo que el pintor habría conocido el tipo en la ciudad francesa. *Vid.* Blaya, N., *op. cit.*, 1995, p. 164.

<sup>218</sup> Hay que tener en cuenta que esta obra fue producida para alguien perteneciente a un círculo, relacionado con la familia real napolitana y la curia papal de Aviñón. *Vid.* Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 78, 81-82.

para el cardenal Stefaneschi no podría haber sido el prototipo a seguir, sino otra imagen producida en Aviñón poco después o bien uno de los manuscritos franceses que pudieron servir de modelo a Stefaneschi.



Fig. 192. *Virgen de la Humildad*, Roberto d'Oderisio, ca. 1345, procedente de la iglesia de San Domenico Maggiore, Nápoles, Museo di Capodimonte.

Ha desaparecido también la corona y la *Salve Regina*, que no tendría sentido sin aquella. Por el contrario, en el halo se puede leer AVE MARIA, GRATIA PLENA, mientras que a ambos lados de la Virgen destaca el texto que la identifica como MAT[ER] OMNIUM, pues la maternidad de María y su condición de *Virgo Lactans* es lo que le confiere su condición de *mediatrix* e incluso *salvatrix*. Ya hemos analizado la conexión física entre la leche de María y la sangre de Cristo, por lo que no podemos dejar de señalar la presencia del Varón de Dolores, entre la Virgen y san Juan Evangelista, en el frente del sepulcro. En imágenes de altar, los fluidos sagrados van a adquirir un sentido eucarístico. Aquí, no obstante, dado que se trata de un monumento funerario, mantienen un carácter salvífico, como en el tipo de la *Scala Salutis*.

Así pues, a diferencia de otros ejemplares tempranos, María recibe un título diferente al de Virgen de la Humildad. Quizás, en ese momento, no fuera un título asociado al tipo iconográfico, sino sólo un epíteto en recuerdo de las cualidades de la

Virgen. O que, por entonces, se estuviera asociando el tipo a la humildad de María<sup>219</sup>, aunque no por estar sentada en el suelo, como planteaba Meiss, sino por su relación con la Anunciación<sup>220</sup>, que seguía presente, con algún tipo de referencia visual o con la escena al completo, en las primeras imágenes del tipo. También es novedad la aparición de un grupo de ángeles adorantes a cada lado de la Virgen. Otras imágenes italianas incorporarán, igualmente, pequeñas figuras angélicas en diversas actitudes; no obstante, adquirirán una notable presencia, a veces como ángeles músicos, en imágenes catalanas y valencianas.

Una de las primeras obras datadas de este tipo iconográfico (1346), con la Virgen dando de mamar a su hijo, la escena completa de la Anunciación y algunos símbolos apocalípticos, es la conservada en la Galleria Regionale della Sicilia, en Palermo (fig. 193). Una inscripción la identifica como N[OST]RA D[ON]NA DE HUMILITATE, pues en la adaptación del tipo a la pintura italiana ya habría sido reconocido su potencial para representar la humildad de María, que se puso de manifiesto en la Anunciación, al aceptar ser la Madre de Dios<sup>221</sup>. En su conformidad con los planes de Dios se fundamenta su carácter intercesor y corredentor, acentuado aquí, pese a no tratarse de una imagen funeraria, gracias a las figuras del registro inferior: los instrumentos de la Pasión centran la predela y, a cada lado, se arrodillan *disciplinati*, hombres y mujeres de varios estamentos, pertenecientes a la cofradía que encargó la obra<sup>222</sup>.

La relación emocional entre el espectador y las figuras sagradas es lo que define a las imágenes devocionales, aparecidas a finales del siglo XIII y principios del XIV, con las que estaría relacionada la Virgen de la Humildad de tipo “simonesco”. Así, en la pintura sienesa, el Niño mira al espectador y, a veces, también la Virgen<sup>223</sup>. Llama la atención, no obstante, el fondo azul, más propio de las pinturas murales, como la de Aviñón<sup>224</sup> o la de San Pietro a Majella en Nápoles (fig. 194). La composición es similar

<sup>219</sup> Uno de los manuscritos de Metz también la intitulaba *La dame d'umilité*, aunque está datado hacia 1380. Vid. Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 182.

<sup>220</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 174.

<sup>221</sup> El título habría sido tomado de estas imágenes. Vid. Polzer, J., *op. cit.*, p. 1; Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 67, 150; Van Os, H., *op. cit.*, p. 109, cit. por Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 53.

<sup>222</sup> La primera confraternidad de disciplinantes se fundó en Palermo en 1348. Si esta fecha es correcta, podría tratarse del momento en que las autoridades eclesiásticas reconocieron una confraternidad ya existente desde dos años antes, cuando se pinta la obra. Vid. Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 75.

<sup>223</sup> Meiss, M., *op. cit.*, pp. 452-454.

<sup>224</sup> Bartolomeo da Camogli se encontraba en Génova en el momento de realizar la obra, por lo que pudo haber conocido el fresco de Aviñón de primera mano. La imagen se enviaría después a Palermo, donde

en las dos imágenes italianas, si bien el deterioro de la napolitana dificulta apreciar posibles elementos apocalípticos.



Fig. 193. *Virgen de la Humildad*, Bartolomeo Perellano o Bartolomeo da Camogli, 1346, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.



Fig. 194. *Virgen de la Humildad*, 1340-1350, Nápoles, San Pietro a Majella.

Pocos años después, Vitale da Bologna pintó un ejemplar de la Virgen de la Humildad en el que María no está dando el pecho al Niño, sino que juega con Él y le acaricia la barbilla (fig. 195). Una de sus rodillas sobresale por encima de la otra, pero no para sostener a Cristo, que se encuentra al otro lado. Ambas figuras se sientan sobre un rico tejido y están flanqueadas por dos santas. Las divergencias respecto a la composición “simonesca” plantean la existencia de diferentes variantes, y quizás génesis, icónicas a mediados del siglo XIV.

Más ajustada a la original es la *Virgen de la Humildad con Varón de Dolores* de Roberto d’Oderisio (fig. 196). Se trata, de nuevo, de una Virgen de la Leche con símbolos apocalípticos: hay un sol sobre su pecho, como veremos en imágenes algo más modernas (figs. 214, 215 y 218). Un nutrido grupo de angelitos vuelan hacia ella. Como en otras pinturas y manuscritos (figs. 189, 198, 200, 203, 204, 213 y 214), el donante se arrodilla a sus pies, mientras que en la parte superior de la obra, el Varón de Dolores,

---

habría ocupado una capilla patrocinada por los mercaderes genoveses en la iglesia de san Francisco. Vid. Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 71.

flanqueado por la Virgen y san Juan Evangelista, sobresale del sepulcro, llagado y delante de la cruz.



Fig. 195. *Virgen de la Humildad*, Vitale degli Equi o Vitale da Bologna, ca. 1353, Milán, Museo Poldi Pezzoli.



Fig. 196. *Virgen de la Humildad con Varón de Dolores*, Roberto d'Oderisio, mediados del s. XIV, Moscú, Museo Pushkin.

La combinación de la *Virgo Lactans*, en este caso de la Humildad, con una imagen de Cristo sacrificado (Crucifixión o Varón de Dolores) no es nueva. La hemos visto ya en el capítulo anterior. Pero la relación entre la maternidad de María (tras el sí dado en la Anunciación) y la Redención alcanzada por el Hijo de Dios no requiere, necesariamente, de la equiparación entre su sangre y la leche de su madre, como se puso de manifiesto en el capítulo dedicado a la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría. Si bien es posible que tal equivalencia se estableciera con cierta anterioridad, pues ésta podría ser una de las combinaciones más antiguas de la Virgen con el Varón de Dolores. En cualquier caso, la relación entre los fluidos sagrados refuerza, como hemos comprobado, la condición de corredentora e intercesora de la Madre de Dios, a quien se dirige el donante.

De la década de los cincuenta, es una imagen conservada en Florencia, que carece de los símbolos del Apocalipsis, además de otras características propias del tipo (fig. 197). El Niño no se alimenta del pecho de su madre, pero lo coge con ambas manos. De esa manera, a pesar de la distancia entre ambos, la imagen pone el énfasis en la lactancia de María. Tampoco es frecuente, aunque no rara, la presencia del Padre cristomorfo enviando al Espíritu Santo, que se dirige hacia el Niño, ni tampoco el libro cerrado en el suelo, junto a la Virgen, o los dos grupos de ángeles flanqueando la escena. Todo ello vuelve a aparecer en la obra de Orcagna y Jacopo di Cione (antes de 1370, Washington, National Gallery). Williamson considera que el libro es una referencia a la Anunciación, como lo había sido la azucena, pues en imágenes contemporáneas de este episodio, la Virgen aparece leyendo o con un libro<sup>225</sup>. Lo mismo puede decirse del Espíritu Santo enviado por el Padre.

Pese a todo ello, se trata de una Virgen de la Humildad, aunque de todas sus posibles características sólo presenta la postura sedente, con una rodilla más alta que la otra. Ello, sin embargo, no es suficiente para identificar la humildad del título que ostenta la Virgen en este tipo con su contacto con el suelo. A esta virtud de María, además, hace referencia el texto que se encuentra en el borde inferior de la obra: RESPEXIT HUMILITATEM ANCILLE SUE ECCE E[NIM] EX HOC B[EA]TA[M] ME es una cita del *Magnificat*, el himno pronunciado por la Virgen en respuesta al anuncio del arcángel Gabriel, por tanto otra referencia a la Anunciación, aunque no sea icónica, y una prueba más a favor del origen del título, no relacionado con el suelo (*humus*), sino con la obediencia de María.

A diferencia de la florentina, una imagen napolitana de la Virgen con santo Domingo y un donante, realizada aproximadamente en la misma época (fig. 198), presenta a María refulgente y con las doce estrellas alrededor de su cabeza, pero ausente de luna, como la obra palermitana (fig. 193). Igual que en aquella, la Anunciación se desarrolla por completo en las enjutas del arco que enmarca a la Virgen y el fondo es azul. La disposición de las figuras es prácticamente la misma.

Realizada por un pintor bohemio algunos años más tarde, hacia 1360, la *Virgen de Vyšehrad* (fig. 199) carece del arco trilobulado de las dos obras mencionadas anteriormente (figs. 193 y 198) –y, por tanto, de las referencias a la Anunciación–, pero se recorta sobre un fondo azul y presenta las estrellas apocalípticas, además de la luna.

---

<sup>225</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 127.

Todo ello parece indicar una marcada influencia del sur de Italia, especialmente Nápoles, donde su interés por los temas apocalípticos les llevó a ser la única zona italiana en mantener los símbolos presentes en las primeras imágenes miniadas<sup>226</sup>. Cabe destacar, por otro lado, que el lugar sobre el que se sienta es un espacio natural, uno de los primeros que encontramos en este tipo y que llegará a ser bastante habitual unos años más tarde, como luego veremos.



Fig. 197. *Virgen de la Humildad*, Silvestro dei Gherarducci, después de 1350, Florencia, Accademia.

Fig. 198. *Virgen de la Humildad con Santo Domingo y donante*, 1350-1355, Nápoles, Museo di Capodimonte.

Volviendo a la pintura italiana, vale la pena mencionar un ejemplar conservado en Módena (fig. 200) que no sólo debe la disposición de las figuras a la anterior imagen napolitana (fig. 198), sino también su composición: un marco arquitectónico, con los personajes de la Anunciación dentro de óculos en las enjutas del arco; la figura de un dominico arrodillado en el mismo lugar que santo Domingo, además de los símbolos apocalípticos. La presencia de éstos se ha magnificado, pues no sólo el resplandor que rodea a María ha adquirido una mayor presencia, sino que también aparece la luna. Y, como en la imagen siciliana (fig. 193), a la que en última instancia remite la obra napolitana, un rótulo identifica a la Virgen de Módena con LA NOSTRA DONNA D[E] UMILITA.

<sup>226</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, pp. 101, 110; Williamson, B., *op. cit.*, 1996, pp. 125-126.



Fig. 199. *Virgen de Vyšehrad*, ca. 1360, procedente de la iglesia de los Santos Pedro y Pablo de Vyšehrad, Praga, National Gallery.

Fig. 200. *Virgen de la Humildad*, Fra Paolo da Modena, ca. 1370, Modena, Galleria Estense.

Así pues, el tipo creado en Aviñón e Italia, durante los años cuarenta del siglo XIV, tuvo una rápida difusión en el resto de Europa. Fue aceptado, en el tercer cuarto de la centuria, en tres regiones europeas que, según Meiss, ya acusaban la influencia del estilo y la tipología iconográfica italianas: Bohemia, Francia y España (Corona de Aragón) -además de los Países Bajos-, donde el más “simonesco” de los pintores españoles habría sido Jaime Serra<sup>227</sup>. Anteriormente, King había considerado a este pintor, no sólo el introductor en Cataluña del tipo iconográfico, sino el creador del mismo, al menos de la imagen más antigua de la que se tenía noticia hasta el momento en España, *Nuestra Señora de Bell-lloc* (fig. 203). Si bien no fue así, las obras de este pintor reflejan un esquema consolidado en Cataluña en la segunda mitad del siglo XIV<sup>228</sup>, que presenta una faceta apocalíptica de la que, como hemos visto, carecen las obras de Simone Martini.

Rosa Alcoy, por el contrario, considera que el pintor más afín al italiano fue Arnau Bassa, mientras que el introductor del tipo en Cataluña sería Ferrer Bassa<sup>229</sup>, vinculado al *Salterio anglo-catalán*, realizado en el segundo cuarto del siglo XIV (fig.

<sup>227</sup> Meiss, M., *op. cit.*, pp. 448-449.

<sup>228</sup> Alcoy, R.; Beseran, P., *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, p. 186 <<http://books.google.es>> 16-9-2013.

<sup>229</sup> *Ib.*



201). La miniatura del folio 173 muestra lo esencial de la Virgen de la Humildad, según el modelo italiano, en el contexto del salmo 97. El hecho de que María no se siente directamente en tierra no es obstáculo para incluir la imagen dentro de este tipo iconográfico, pues ante la ausencia de trono o cualquier otro asiento, se puede decir que la Virgen se recuesta en el suelo formado por las nubes, que delimitan el ámbito celestial en el que se encuentra.



Fig. 201. Virgen de la Humildad, *Salterio anglo-catalán*, Ferrer Bassa, segundo cuarto del s. XIV, París, BnF, ms. lat. 8846, fol 153, salmo 97.

Fig. 202. *Virgen de la Humildad*, taller de Ferrer Bassa, Suiza, colección Kisters.

Fig. 203. *Nuestra Señora de Bell-lloc*, Jaume Serra, tercer cuarto del s. XIV, Palau de Cerdanya (Languedoc-Rosellón-Medioldia-Pirineos).

Esta obra plantea nuevas dudas, pues se sitúa cronológicamente en la misma franja temporal que las primeras imágenes del tipo o algunos de los manuscritos que Williamson considera anteriores a 1350 y tampoco se ha podido datar con seguridad. No obstante, podría tratarse de la adaptación del tipo, ya consolidado, a un entorno completamente nuevo. No así otra imagen del taller de los Bassa, conservada en Suiza (fig. 202), que presenta diferencias significativas respecto al modelo anterior. Todas, sin embargo, son Vírgenes de la Leche.

Por el contrario, en la *Virgen y Niño en la Gloria* de Jacopo di Cione (1360-1365) Cristo no mama, sino que sostiene un libro (fig. 206). Tampoco esta imagen se ajusta a la variante mencionada, la sienesa, pero no cabe duda de que se trata de una Virgen de la Humildad, si nos fijamos en su postura, sedente sobre un cojín, aunque no apoye directamente en el suelo, sino en una gloria de luz equivalente a las nubes del *Salterio anglo-catalán* (fig. 201).



Fig. 204. *Virgen de Tobed*, Jaume Serra, 1359, procedente de la iglesia de Santa María de Tobed, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 205. *Virgen de la Leche*, Jaume Serra, tercer cuarto del s. XIV, procedente de Penella (Cocentaina), Valencia, museo catedralicio.

Fig. 206. *Virgen y Niño en la Gloria*, Jacopo di Cione, 1360-1365, Samuel H. Kress Collection.

Volviendo a *Nuestra Señora de Bell-lloc*, ahora en la iglesia de Palau de Cerdanya (fig. 203), María tiene la luna a los pies, una aureola estrellada y se sienta sobre un suelo dorado, que representa al sol con que se viste<sup>230</sup>. Su manto azul está decorado con dragones o grifos, quizás otra referencia a la Mujer del Apocalipsis. Se asemejan a éstos los pájaros afrontados del manto de la Virgen de Tobed (fig. 204), que recuerdan las aves tantas veces representadas en manos del Niño. En esta imagen, como en otras muchas, los donantes se arrodillan frente a María en actitud orante, en este caso Enrique II de Trastámara y su familia. Ambas obras son del mismo autor, Jaume Serra<sup>231</sup>, y están flanqueadas por cuatro ángeles orantes, que pueden proceder de las visiones celestiales del taller de los Bassa<sup>232</sup>.

El tipo fue introducido en Valencia a partir de los postulados de pintores catalanes como Ferrer Bassa, Llorenç Saragossà, Ramón Destorrens y los hermanos Serra<sup>233</sup>. A Jaume Serra pertenece, de hecho, la imagen conservada en la catedral metropolitana, procedente de la ermita de Santo Tomás de Villanueva de Penella, en

<sup>230</sup> Stratton, S., *op. cit.*

<sup>231</sup> Nuria Blaya atribuye la segunda a Ramón Destorrens. *Vid.* Blaya, N., *op. cit.*, 1995, p. 165.

<sup>232</sup> Alcoy, R.; Beseran, P., *op. cit.*, p. 187.

<sup>233</sup> *Sublime. La luz de las imágenes, Valencia 1999*, cat. exp., Generalitat Valenciana, 1999, pp. 290-291; *Lux Mundi, op. cit.*, cat. exp., p. 520; Blaya, N., *op. cit.*, 1995, p. 166.

Cocentaina (Alicante) (fig. 205), que a diferencia de las anteriores, tiene el manto cuajado de estrellas. Y como ésta, la presencia de imágenes de la Virgen de la Humildad en santuarios remotos, según King, se debería a los escarceos del tipo con la heterodoxia franciscana, como ya hemos visto.

En el reino de Valencia destaca, sobre todo, la obra de Llorenç Saragossà y su taller, cuyas Vírgenes de la Humildad presentan idéntica disposición (figs. 207-210). La Madre de Dios, adornada con los atributos de la *Mulier amicta sole*, da de mamar al Niño, que se gira hacia el espectador, como en la pintura sienesa. Las imágenes se diferencian únicamente por el ámbito donde se sienta la Virgen y los personajes que la rodean. En la obra de Torroella de Montgrí (fig. 207), María lleva, además, una corona<sup>234</sup>, de la que carece en las otras imágenes. Aunque no es habitual, tampoco resulta sorprendente que la Virgen de la Humildad porte corona o esté siendo coronada por dos ángeles. Al fin y al cabo, es la Mujer del Apocalipsis y ésta prefigura la Coronación de María en el capítulo 36 del *Speculum Humanae Salvationis*.

Otra particularidad es el respaldo sobre el que se recuesta la Virgen en un retablo procedente de Chelva (fig. 209). No se trata propiamente de un trono, pues María se sienta sobre un cojín rojo, directamente en el suelo. La inexistencia de un asiento impide que sea considerada solamente una Virgen de la Leche. Una sutileza formal que, no obstante, determina su pertenencia a un tipo iconográfico u otro, pues es lo único que tienen en común todas las imágenes de la Virgen de la Humildad. Sin embargo, la representación de un respaldo con brazos y pináculo, a modo de trono, pretende paliar la humildad de María<sup>235</sup>, por la que precisamente merece ser enaltecida.

Esta paradoja, que vamos a encontrar representada sobre todo a partir del siglo XV, se fundamenta en el Nuevo Testamento: “[Dios] derribó a los potentados de sus tronos y exaltó a los humildes” (Lc 1,52), lo que expresa a la perfección el desarrollo del tipo de la Virgen de la Humildad, depuesta del trono y luego exaltada. Así pues, en el pensamiento cristiano, la humildad implica sublimidad (“*Quanto humilior, tanto sublimior*”, Ricardo de San Víctor, *De eruditione hominis interioris*, II, 32; PL 196, 1330; “*Virtutum fundamentum est humilitas, quia omnis qui se humiliat exaltabitur*”,

<sup>234</sup> La humildad, coronada y sosteniendo una imagen de Cristo ante su torso, aparece cerca del cielo en una imagen de las virtudes en el *Liber Scivias* de Hildegarda de Bingen en Wiesbaden, perdido desde 1945. Su apariencia parece la de la Virgen sedente en majestad. Vid. Polzer, J., *op. cit.*, p. 2.

<sup>235</sup> También la virtud de la Humildad había sido representada en un trono como si fuera un reina. Vid. Blaya, N., *op. cit.*, 1995, p. 169.

Hugo de San Víctor, *De fructibus carnis et spiritus*, I; PL 186, 997-998; “*Vergine madre, figlia del tuo figlio, umile e alta più che creatura*”, Dante, *Paraíso*, XXXIII; “*Vergine santa [...] che per vera ed altissima umiltate salisti al ciel*”, Petrarca, *Canzone*, XXIX, 40-43; “*Quanto Maria più umile sedeva, tanto maggiore grazia riceveva*”, Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*, en 1354)<sup>236</sup>. Y así es como mejor se evidencia la majestuosa sublimidad de María a la que se refería Meiss.



Fig. 207. *Virgen de la Humildad*, Llorenç Saragossà, 1363-1374, procedente de la ermita de Sta. Caterina, Torroella de Montgrí (Girona), Barcelona, Fundació Francisco Godia.

Fig. 208. *Virgen de la Humildad*, Llorenç Saragossà, último cuarto del s. XIV, procedente de Albarracín, Barcelona, MNAC.

Fig. 209. *Virgen de la Humildad*, *Retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antonio Abad* (detalle), taller de Llorenç Saragossà, último cuarto del s. XIV, procedente de Chelva (Valencia), Barcelona, MNAC.

A ambos lados de la Virgen, en el retablo chelvano (fig. 209), encontramos a santa Bárbara y santa Lucía, mientras que en el resto de tablas María está rodeada de ángeles. A diferencia de la imagen catalana (fig. 207), los que aparecen en las de Albarracín (fig. 208) y Castellón (fig. 210) son músicos<sup>237</sup>, como en la desaparecida imagen del Salvador de Valencia (fines del s. XIV-principios del s. XV) (fig. 211). La de Villahermosa del Río muestra, además, a la pequeña figura de san José<sup>238</sup>, que otorga

<sup>236</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 2009, p. 68.

<sup>237</sup> En las imágenes de la Virgen con el Niño, sobre todo en la Corona de Aragón y en las de la Virgen de la Humildad, los instrumentos de sonoridad suave e íntima o “música baja” adquieren importancia en tanto que llaman a la armonía y al orden social. *Vid.* Perpiñá, C., *op. cit.*, p. 39.

<sup>238</sup> *Lux Mundi*, *op. cit.*, cat. exp., p. 520. King identifica al personaje con Elías. Los ropajes de la Virgen, como en las obras de Jaume Serra, están decorados con aves, águilas heráldicas con una M coronada, quizás en alusión al hijo ilegítimo de Jaime II, don Alfonso de Aragón, a quien su padre otorgó el ducado

a esta imagen devocional un cierto matiz narrativo. Sentado sobre un taburete, apoya un libro en sus rodillas y muestra su habitual actitud meditabunda. A los pies, tiene un bordón con un hatillo atado, que recuerda el tema de la huida a Egipto.

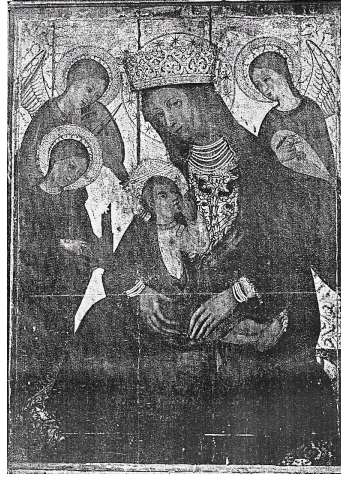


Fig. 210. *Retablo de la Virgen de la Humildad* (detalle), Llorenç Saragossà, último cuarto del s. XIV, Villahermosa del Río (Castellón), iglesia de San Bartolomé.

Fig. 211. *Virgen de la Humildad*, ¿Llorenç Saragossà?, fines del siglo XIV, Valencia, iglesia del Salvador (desaparecida).

Fig. 212. *Virgen de la Humildad*, armario litúrgico, fines del s. XIV, Elna (Languedoc-Rosellón-Mediódía-Pirineos), catedral.

Esta última imagen es la tabla central de un retablo que podría haber tenido en el ático una representación de la expulsión del Paraíso, en alusión a la caída y la redención. El recuerdo del pecado original habría sido de lo más apropiado si el tipo de la Virgen de la Humildad prefigurara la Inmaculada Concepción. No vamos a detenernos en la literatura sobre la relación tipológica entre María y Eva, sí mencionaremos, sin embargo, a Fray Ambrosio Montesino, poeta franciscano de los Reyes Católicos, que compiló un *Breviario de la Inmaculada*. En las coplas de su cancionero dedicadas a la simbólica corona *Stellarum duodecim*, la llama “Estrella de la Mañana / Triaca de la manzana / que dio el primer venino”<sup>239</sup>.

Como en la tabla de Albarracín (fig. 208), seis ángeles músicos flanquean a la Virgen de la Humildad en un armario litúrgico de la catedral de Elna, de finales del siglo XIV y deudor de las imágenes de Llorenç Saragossà (fig. 212). La relación de la

de Villahermosa antes de 1327 y cuyo escudo estaba formado por las barras de Aragón, los leones y castillos de Castilla y las águilas de Sicilia. Vid. King, G. G., *op. cit.*, p. 488.

<sup>239</sup> Saralegui, L. de, *op. cit.*, 1935, pp. 27-28.

ciudad con la Corona de Aragón explica sus similitudes, del mismo modo que la presencia de los símbolos apocalípticos en algunas imágenes italianas remite a la relación de la corona con Nápoles<sup>240</sup>. Otra imagen francesa, que según la teoría de Meiss sería de influencia italiana, es la iluminación de un libro de horas (1360-1380) quizás realizado en Metz (fig. 213), en la tradición miniaturista que, siguiendo a Williamson, dio lugar al nacimiento del tipo de la Virgen de la Humildad. María da de mamar a su hijo rodeada de resplandor, estrellas y con la luna a sus pies, junto a una donante femenina que se arrodilla ante ella.



Fig. 213. Virgen de la Humildad, *Salterio-Horas*, 1370-1380, Francia, quizás Metz, Nueva York, Morgan Library, MS M.88 fol. 151r.

Mientras Jaume Serra y Llorenç Saragossà actúan en la Corona de Aragón, en Italia la relación de la Virgen de la Humildad con la Mujer del Apocalipsis se mantiene, aunque se manifiesta de manera diferente. La luna y las estrellas llegan a desaparecer, pero no el sol -semejante a los que se representan en el vientre de la Virgen de la Esperanza-, que resulta aún más evidente: aparece sobre el pecho de María (Caterino Veneziano, finales de la década de 1370, Cleveland Museum of Art) (fig. 215), en algunos casos a modo de broche, sujetando su manto<sup>241</sup> (hacia 1360, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) (fig. 214). En la obra de Caterino Veneciano, también hay una pequeñísima y casi imperceptible luna a los pies de María; mientras que el texto bajo la Virgen remite al título ya consolidado de S[AN]TA MARIA DEUM[I]LITATE, que la web del museo traduce erróneamente como Santa María, leche de Dios.

<sup>240</sup> Blaya, N., *op. cit.*, 1995, p. 171.

<sup>241</sup> No se trata de un águila, como ha interpretado Williamson y con la que pretendía identificar al donante. *Vid.* Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 266.



Fig. 214. *Virgen de la Humildad con ángeles y un donante*, anónimo veneciano, ca. 1360, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



Fig. 215. *Virgen de la Humildad*, Caterino Veneziano, fines de la década de 1370, Cleveland Museum of Art.

En la imagen de Madrid, a la altura del halo de la Virgen, una inscripción la identifica como S[ANCTA] MARIA D[E] HUMILITATE; mientras que, a sus pies, un devoto arrodillado es presentado por un esqueleto, que encarna a la muerte, de la que aquel no podrá escapar, según reza la filacteria. El carácter intercesor que Williamson otorga al tipo de la Virgen de la Humildad se aprecia también en esta obra, que pudo haber pertenecido a una tumba o al altar de una capilla y haber representado la esperanza de salvación de la persona fallecida<sup>242</sup>.

Otras imágenes italianas obvian cualquier referencia a la Mujer del Apocalipsis e introducen nuevos personajes, que varían su significación. La obra de Francesco di Cenni (fig. 216) muestra una composición similar a la de Silvestro dei Gherarducci (después de 1350, Florencia, Accademia) (fig. 197) o la de Orcagna y Jacopo di Cione (antes de 1370, Washington, National Gallery), con la salvedad de que la paloma desciende directamente sobre la cabeza de la Virgen y ésta se encuentra rodeada de santos y no sólo de ángeles.

<sup>242</sup> *Ib.*



Fig. 216. *Virgen de la Humildad*, Francesco di Cenni, 1375-1380, Pedralbes (Barcelona), Colección Thyssen-Bornemisza.



Fig. 217. Descanso en la huida a Egipto, *Retablo Grabow* (detalle), Maestro Bertram, 1383, Hamburgo, Kunsthalle.

Una versión muy diferente de la Virgen de la Humildad, de carácter narrativo, remite a la escena de la que, en un principio, se dijo que procedía el tipo conceptual, el descanso en la huída a Egipto. Una imagen británica presenta a María dando el pecho al Niño, mientras mira la cantimplora que le ofrece san José (fig. 217). El burro y un paisaje natural completan la imagen. Los personajes principales son los mismos que en la obra de Villahermosa (fig. 210), sin embargo, el ambiente en el que se encuentran, su disposición, la perspectiva jerárquica y la presencia de ángeles músicos en la imagen castellanense limitan su carácter descriptivo, por lo que está más cerca de las imágenes de culto, o al menos del tipo conceptual que estamos tratando.

Las siguientes imágenes, de origen italiano, siguen mostrando los atributos propios de la *Mulier amicta sole*. La realizada por Caterino (fig. 218), como la anterior obra de este autor, presenta un sol en el pecho y una luna minúscula a sus pies. No es mucho más grande, la que encontramos en una imagen de Lippo di Dalmasio (fig. 219), pero el sol ha desaparecido del pecho de María para “vestirla” por completo. Un círculo luminoso, que se recorta en el cielo azul, no puede ser interpretado de otra manera. Más teniendo en cuenta que, a diferencia de las anteriores imágenes, las doce estrellas “coronan” a la Virgen más allá del nimbo. Esta última Virgen de la Humildad, por otro



lado, no amamanta al Niño, sino que lo abraza, acerca su cabeza a la suya y cruza su mirada con la de Él.



Fig. 218. *Virgen de la Humildad*, Caterino Veneziano, ca. 1380-1385, Worcester Museum (Inglaterra).

Fig. 219. *Virgen de la Humildad*, Lippo di Dalmasio, ca. 1390, Londres, National Gallery.

No obstante, estas dos últimas obras tienen algo en común que incrementa su interés para el estudio del tipo iconográfico: María se sienta sobre un suelo vegetal, un jardín con flores, que ya hemos visto en la *Virgen de Vyšehrad* (ca. 1360) (fig. 199) y que se desarrolla en Italia, principalmente al norte<sup>243</sup>, hacia 1380. Pero no será hasta el siglo XV cuando adquiera relevancia. A principios de siglo, pasará a Francia y de ahí a Holanda<sup>244</sup>.

Ya hemos contemplado la posibilidad de que se ubicaran imágenes de la *Virgen de la Humildad* en los altares. Esto parece haber sido un hecho en Florencia, para pasar después, a finales del siglo XIV, a Pisa y Siena. Si, en algunos casos, el formato de la obra no permite saberlo con seguridad, no hay lugar a dudas en el políptico de Taddeo di Bartolo, datado en 1395, para la iglesia de San Francisco de Pisa (fig. 220) o el retablo pintado por Gregorio di Cecco di Luca, hijo adoptivo de Taddeo, para el altar de la *Visitación* de la catedral de Siena (Siena, Museo dell'Opera del Duomo). Su

<sup>243</sup> Sallay considera que estas representaciones son características del Veneto y que, a principios del siglo XV, llegarían a Siena de la mano de Andrea de Bartolo. *Vid.* Sallay, D., *op. cit.*, p. 108. Las hemos visto ya, no obstante, fuera de la península itálica (*Virgen de Vyšehrad*, ca. 1360) antes del 1400.

<sup>244</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 450.

presencia en los altares reforzaría la hipótesis antes expuesta sobre la relación de la *Virgo Lactans* y la leche de María con el sacrificio eucarístico. Al fin y al cabo, la Virgen de la Humildad no deja de ser una Virgen de la Leche.



Fig. 220. *Virgen de la Humildad con santos*, Taddeo di Bartolo, 1395, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Vale la pena destacar, respecto a la imagen de Taddeo di Bartolo, que la Virgen de la Humildad está siendo coronada por dos ángeles. La corona no es un atributo habitual en estas imágenes, especialmente en Italia, pues donde lo encontramos con más facilidad es en la Corona de Aragón. Así pues, a pesar de su “humildad”, la Virgen no deja de ser la *Regina Caelorum* en ninguna circunstancia, como tendremos ocasión de comprobar.

En las imágenes de Jacopo di Cione (ca. 1380-1400) y Lorenzo di Bicci (1400) (figs. 221 y 222), no obstante, la Virgen de la Humildad no amamanta al Niño, pero es el personaje principal en una composición más compleja que las que hemos visto hasta el momento. En la primera, María mira hacia el espectador y el Niño la mira a ella, llevándose inusualmente la mano a la boca. De mayor tamaño que los santos que la flanquean, también destaca por encima del Cristo crucificado de la imagen superior. Su

figura se repite de nuevo, sentada en el suelo, a un lado del Calvario, mientras que al otro, también en tierra, san Juan Evangelista se duele de la muerte del Hijo de Dios.



Fig. 221. *Virgen de la Humildad*, Jacopo di Cione, ca. 1380-1400, Londres, The Courtauld Collection.

Fig. 222. *Virgen de la Humildad*, Lorenzo di Bicci, ca. 1400, Nashville (E.E.U.U.), Samuel H. Kress Col, Peabody College, Vanderbilt University.

Cristo crucificado vuelve a aparecer en la imagen de Lorenzo di Bicci, pero aquí en manos del Padre, formando un tipo trinitario conocido como Trono de Gracia, que completa la paloma del Espíritu Santo. El tamaño de estas últimas figuras se ha reducido considerablemente, haciendo destacar a la indudable protagonista de la imagen que es la Virgen de la Humildad. Junto al Trono de Gracia, la figura de María se muestra otra vez en una Anunciación, pues al otro lado el ángel la saluda con la mano. En la parte inferior de la tabla, un mártir, el ángel en el sepulcro de Cristo resucitado y el *Noli me tangere* cierran la composición. Así pues, la Redención de la humanidad, que se hizo efectiva en la Crucifixión de Cristo y su posterior resurrección, empezó con el sí de María y la encarnación del Hijo de Dios, situando a la Virgen en una posición sobresaliente, como ya hemos analizado en otras ocasiones.

Esta misma relación se mantendrá en el siglo XVI sin la imagen de María. En una tabla del Museo del Patriarca de Valencia, la Encarnación como inicio de la historia

de la Salvación y el Varón de Dolores como culminación de la misma se distribuyen en dos registros. Destaca la figura de Cristo delante de la cruz, entre san Francisco y san Juan Bautista; mientras que en la parte superior, María se encuentra presente formando parte de la Anunciación, entre san Miguel y una santa mártir. La Virgen no sólo ha perdido protagonismo, sino que ha desaparecido como imagen conceptual.

Hacia el año 1400, la Virgen de la Humildad que pinta Carlo da Camerino es más que nunca la Mujer del Apocalipsis (fig. 223). Sobre un cojín rojo y con una pierna más elevada que la otra, María da el pecho al Niño, que mira hacia el espectador. A los pies de la Virgen, como es habitual, vemos una media luna; el sol también se halla presente, aunque no en su pecho ni a su alrededor, sino a un lado. Las doce estrellas sí rodean su cabeza, pero en cada una de ellas se aprecia el pequeño busto de un apóstol. A la derecha, además, san Miguel sostiene la espada y la balanza, como un recuerdo del origen miniaturista del tipo (fig. 188).

Cabe añadir que, en la parte inferior de la tabla, se encuentra Eva recostada como tipo de la Virgen<sup>245</sup>, del mismo modo que en imágenes de la Virgen sedente en majestad (fig. 281) o de la Virgen de la Leche (figs. 163 y 164). De hecho, el aspecto tipológico de esta obra no varía en su significado por el hecho de encontrarse María sentada en el suelo; si bien una Virgen de la Leche apocalíptica reafirma, respecto a las anteriores imágenes, el papel de María en la historia de la Redención. La presencia de san Miguel con la balanza remite al destino de las almas al final del tiempo y, sobre todo, a que la intercesión de María puede influir en él<sup>246</sup>.

Apocalíptica es también la Virgen de la Humildad que preside el retablo de un anónimo catalán conocido como Maestro de Cubells (fig. 224). Se encuentra en la línea de las imágenes de la Corona de Aragón anteriormente mencionadas, aunque aquí los ángeles se han reducido a dos. La primera obra atribuida a Pere Nicolau<sup>247</sup> (fig. 225), por el contrario, introduce alguna novedad. Los símbolos apocalípticos no se aprecian, pero la Virgen aparece coronada, como la de Torroella de Montgrí (fig. 207). El Niño no mama del pecho de su madre, sino que sostiene un pájaro en una de sus manos y ambos se miran tiernamente.

---

<sup>245</sup> Meiss plantea que las imágenes de Eva amamantando al Niño pudieron haber influido en la formación del tipo. *Vid.* Meiss, M., *op. cit.*, p. 456.

<sup>246</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, pp. 300-302.

<sup>247</sup> *Lux Mundi*, *op. cit.*, cat. exp., p. 433.



Fig. 223. *Virgen de la Humildad*, Carlo da Camerino, ca. 1400, Cleveland Museum of Art.

Fig. 224. *Virgen de la Humildad*, *Retablo de la Virgen María* (detalle), Maestro de Cubells, fines del s. XIV-principios del s. XV, Tavernes Blanques (Valencia), Museo Lladró.

Fig. 225. *Virgen de la Humildad* (detalle), Pere Nicolau, ca. 1400, Madrid, Museo del Prado.

Respecto al ámbito en el que se encuentran, María se sienta sobre un rico cojín en un espacio doméstico; tras ella, sin embargo, se despliega una lujosa tela, que hemos visto pocas veces hasta el momento, salvo en el fresco de Aviñón, curiosamente. Así pues, la imagen de Pere Nicolau parece anticiparse al modelo que Meiss considera característico de la centuria que empieza y que habría sido creado y desarrollado por pintores toscanos. Frente al cojín y el ambiente doméstico propios de la centuria anterior, en el siglo XV, encontraremos a la Virgen sentada sobre un estrado, con un brocado de telón de fondo y raramente dando el pecho al Niño<sup>248</sup>.

Antes del siglo XV, encontramos esculturas de la Virgen de la Humildad<sup>249</sup>, como la intitulada *Virgen de la Consolación*, de Jerez de la Frontera (fig. 226). En esta imagen, todavía encontramos a la *Virgo Lactans*, no así en la de Jacopo della Quercia (fig. 227). Si bien el Niño posa una mano sobre el pecho de su madre, gira su cabeza hacia afuera, como si algo externo a la escultura estuviera llamando su atención. En ambos casos, como un trasunto de las imágenes pictóricas, María levanta una rodilla por encima de la obra y sujeta a su hijo al modo “simonesco”.

<sup>248</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 448.

<sup>249</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 186.



Fig. 226. *Virgen de la Consolación*, ss. XIV-XV, Jerez de la Frontera, iglesia de Santo Domingo.

Fig. 227. *Virgen de la Humildad*, Jacopo della Quercia, ca. 1400, Washington, National Gallery.

Por otro lado, alrededor de 1400, no es raro que la Virgen de la Humildad tome asiento sobre un jardín o campo florido. Y, aunque toda imagen de María sentada en el suelo ha sido considerada como perteneciente a este tipo, las de la Virgen en un jardín contienen elementos simbólicos adicionales y corresponden, por tanto, a un tipo distinto<sup>250</sup>. Así pues, la aparición de este nuevo ámbito en las imágenes de la Virgen de la Humildad influyó en la creación y desarrollo de una representación característica del siglo XV, que debe ser considerada más como un tipo iconográfico en si mismo, que como una variante de aquel: la Virgen en la rosaeda<sup>251</sup>. Su origen se remonta a principios del siglo XV y su ejemplar más antiguo es el áureo *Caballito de Altötting*, una pieza de orfebrería parisina. La relación de María con las rosas, por otro lado, tiene su fuente en el *Cantar de los Cantares*, donde se equipara a la Sulaminta con una rosa<sup>252</sup>.

El *Jardincillo del Paraíso*<sup>253</sup> (fig. 228), no obstante, presenta a María en un jardín cuajado de todo tipo de flores simbólicas (24 plantas), que son sus virtudes, más 12 especies de aves. La Virgen coronada se sienta sobre un cojín, junto a una mesa, pero ya no sostiene a Cristo, sino que lee un libro. El Niño, por el contrario, aprende a tocar un instrumento de la mano, quizás, de santa Cecilia, uno de los seis personajes sagrados

<sup>250</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 435.

<sup>251</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 448.

<sup>252</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, pp. 108-109.

<sup>253</sup> Städel Museum <<http://www.staedelmuseum.de>> 6-5-2014.

que acompañan a Cristo y a su madre; entre ellos un ángel y san Jorge, reconocible por su atributo, un dragón. Réau también cree reconocer a san Miguel y a santa Dorotea recogiendo flores<sup>254</sup>. Completa la composición la pequeña figura de un mono, que representa el mal. Un muro almenado, bordeado por los árboles de la vida y del conocimiento, cierra el jardín (*Hortus conclusus*), en referencia a la virginidad de María<sup>255</sup>.



Fig. 228. *Jardincillo del Paraíso*, Maestro del Jardín del Paraíso, ca. 1410-1420, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut.

Igualmente, vemos a María en un huerto cerrado y sobre un cojín en la obra de Stefano da Verona (fig. 229). Aquí sí que tiene al Niño sobre sus rodillas, que se vuelve para mirar a un grupo de ángeles y se lleva un dedo a la boca. Así pues, aparte de estar sentada en el suelo, la figura de María no presenta prácticamente nada del tipo de la Virgen de la Humildad, salvo una corona de cinco estrellas que recuerda a los símbolos apocalípticos característicos de aquella. Santa Catalina, coronada, se encuentra presente en la escena, así como una fuente, en referencia a la Virgen como *Fons Gratiae*.

Más cercana a la Virgen de la Humildad, aunque algo más moderna, es la de Stefan Lochner (fig. 230). Ni siquiera la aparición de Dios Padre enviando el Espíritu Santo o los ángeles músicos difieren de este tipo, pues los hemos visto en otras

<sup>254</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 109.

<sup>255</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 456.

imágenes. Sin embargo, la presencia de un rosal tras la Madre de Dios es suficiente para confirmar su pertenencia al tipo de la Virgen en la rosaleda.



Fig. 229. *Virgen del Rosal*, Stefano da Verona, ca. 1420-1435, Verona, Museo del Castelvecchio.

Fig. 230. *Virgen en la Rosaleda*, Stefan Lochner, ca. 1440, Colonia, Walraf-Richartz-Museum.

Ya sabemos que la Virgen de la Humildad es mucho más que una imagen de María con el Niño sentada en el suelo. No obstante, su posición es lo que determina su pertenencia o no a este tipo. Un manuscrito realizado en el centro de Francia presenta tres variantes diferentes de la Virgen de la Humildad. Todas tienen en común que se sientan, con una rodilla más alta que la otra, sobre un suelo aparentemente cubierto de hierba, aunque sólo una lo hace sobre un cojín. Se trata de la primera (fol. 71v) que, según Meiss, es un trasunto de la *Maestà* de Massa Marittima de Ambrogio Lorenzetti (fig. 231), como otras imágenes en las que ve una clara influencia italiana<sup>256</sup>. En ésta, María y Cristo unen sus mejillas, mientras el Niño introduce la mano por el escote de su madre, con todo lo que ello implica, como hemos visto en otras ocasiones. En la segunda imagen, la Virgen se limita a sostener al Niño en su regazo, mientras que la tercera es una Virgen de la Leche (fig. 232). No es la única que aparece en este libro, pues otras dos miniaturas la presentan sentada en un banco, una de ellas coronada (fols. 67 y 76v respectivamente).

<sup>256</sup> Meiss, M., *op. cit.*, p. 450.



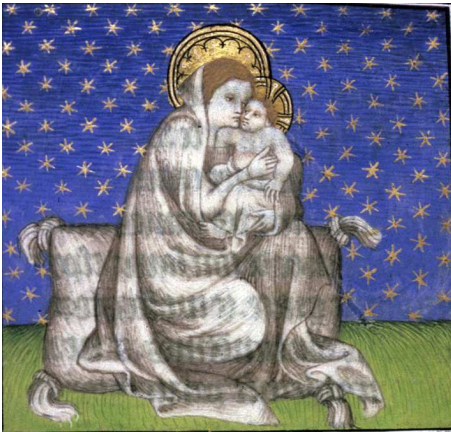


Fig. 231. Virgen de la Humildad, *Libro de Horas*, centro Francia, primer cuarto del s. XV, British Library, Harley ms. 2952, fol. 71v.



Fig. 232. Virgen de la Humildad, *Libro de Horas*, centro Francia, primer cuarto del s. XV, British Library, Harley ms. 2952, fol. 115.

Si el espacio ajardinado ha dado lugar a un nuevo tipo iconográfico, vale la pena detenerse a contemplar la observación de Meiss respecto a las imágenes en las que la Virgen de la Humildad aparece suspendida sobre el suelo, como si se tratara de una aparición de María en la gloria (figs. 201 y 206). En su línea, considera el autor que estas representaciones pasaron de Italia a Francia y que las imágenes francesas influyeron en Holanda<sup>257</sup>. De origen belga, es una miniatura de la *Virgo Lactans* de la que emanan rayos de sol, con una corona de estrellas y la luna a sus pies (fig. 233). Se trata de una clara representación de la Virgen apocalíptica que, ante la ausencia de asiento visible, pertenece al tipo que nos ocupa, si bien la disposición de las piernas de María no son las de una Virgen de la Humildad. Más cerca de las imágenes que Williamson proponía como origen del tipo, el fondo rojo indeterminado puede que no tenga una significación especial. Al final y al cabo, incluso las Vírgenes de la Humildad representadas en ámbitos domésticos están, en ocasiones, rodeadas de la corte celestial.

Más o menos de la misma época (1420) es una tabla italiana con la Virgen de la Humildad sosteniendo a un Niño dormido (fig. 234). A diferencia de otras imágenes, María no se sienta sobre un cojín, sino sobre un rico brocado que, a su vez, se extiende sobre un suelo de hierba. Dos de los cuatro ángeles que la rodean tocan instrumentos musicales, mientras que los otros dos se cruzan de brazos como si, dispensados de sujetar la tela tras la Virgen, sólo les quedara contemplar la escena. Ni siquiera

<sup>257</sup> *Ib.*

sostienen la corona que, casi imperceptiblemente, está suspendida en el aire, sobre la cabeza de la Virgen.



Fig. 233. Virgen de la Humildad, *Libro de Horas*, ca 1420, procedente de Bélgica, quizás Gante, Nueva York, Morgan Library, MS M.46, fol. 85v.



Fig. 234. *Virgen de la Humildad*, Pietro di Domenico da Montepulciano, 1420, Nueva York, Metropolitan Museum.

También María contempla tiernamente a su hijo, pero hace algo más. En referencia a su futuro sacrificio, quita el velo que cubre a Cristo, el cual ostenta un collar de coral rojo, que devendrá en inútil protección y símbolo de la Pasión. Son interesantes también las numerosas inscripciones que cubren a María, aparte de la fecha y la firma del pintor que podemos ver en la base del marco, pues ninguna de ellas la identifica como Virgen de la Humildad, algo que no ha de sorprendernos: AVE GRATIA PLENA D[OMIN]US TECU[M], en el halo; ACCIPE CORONAM, en la corona; MARIA VIRGO SPONSA CHR[ISTI], en el borde del manto; REGINA C[O]ELI, en el cuello de la túnica, y AVE MARIA, en el borde de las mangas. Así pues, la Virgen se identifica aquí con la Esposa de Cristo y con la Reina del Cielo, pero además es significativa la referencia a la salutación angélica y, por tanto, a la Anunciación, antesala de la Encarnación y razón de todas sus prerrogativas. Cabe recordar, de nuevo, que la Anunciación ha estado desde el principio intrínsecamente unida al tipo de la Virgen de la Humildad.



Fig. 235. Virgen de la Humildad, *Retablo de san Miguel* (detalle), Bernat Serra, 1429-1431, procedente de la iglesia de San Miguel de La Pobla de Bellestar, Vilafranca, iglesia de Santa María.

Entrado el siglo XV, vemos acentuadas algunas de las características que ya hemos introducido. Por ejemplo, cada vez es menos común que la Virgen esté dando el pecho a su hijo, como podemos apreciar en los cuatro ejemplos siguientes (figs. 235-238). En algunos de ellos, incluso, los gestos entre ambos son más propios de la Virgen de Ternura. Los símbolos apocalípticos también han desaparecido casi por completo, salvo excepciones, como en alguna otra imagen de Fra Angelico (1445, Amsterdam, Rijksmuseum), que conserva la corona de estrellas alrededor de la cabeza de la Virgen. Cabe destacar también la referencia a la Anunciación en las obras de este pintor, pues en ambas vemos una vara de azucenas en manos de María (fig. 237).



Fig. 236. *Virgen de la Humildad*, Domenico di Bartolo, 1433, Siena, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 237. *Virgen de la Humildad*, Fra Angelico, 1433-1435, Barcelona, MNAC.



Fig. 238. *Virgen de la Humildad*, Giovanni di Paolo, ca. 1442, Boston, Museum of Fine Arts.

Aunque todas ellas se sientan sobre cojines, dos lo hacen sobre una superficie herbácea (figs. 236 y 238). La obra de Giovanni di Paolo (fig. 238), y otras sienesas del siglo XV<sup>258</sup>, presenta a la Virgen en un espacio abierto, rodeada de árboles frutales y montañas al fondo, entre campos de cultivo y alguna ciudad. El contexto, por tanto, totalmente diferente al *Hortus conclusus* y carente, al parecer, de la significación de la rosaleda, nos permite considerar esta imagen como una Virgen de la Humildad. Podemos aventurar, no obstante, que anticipa las representaciones del descanso en la huida a Egipto, que comentaremos más adelante. Así pues, pese a que la Virgen se sigue sentando directamente en el suelo, su figura queda enaltecida gracias al suntuoso tejido que unos ángeles extienden detrás de ella (figs. 235 y 237).



Fig. 239. *Virgen de la Humildad*, Segon Mestre d'Estopanyà, ca. 1450, Barcelona, MNAC.



Fig. 240. *Virgen de la Humildad*, Nicolás Falcó, 1500, Valencia, Museo de Bellas Artes.

Por último, la de Vilafranca es la única imagen que porta una corona (fig. 235). De hecho, la mayoría de las imágenes coronadas de la Virgen de la Humildad que estamos tratando proceden de la Corona de Aragón, sobre todo del reino de Valencia. También es el caso de una imagen atribuida al segon Mestre d'Estopanyà (figs. 239). María no sólo está coronada, sino que se sienta sobre una estructura en forma de trono, aunque directamente en el suelo, como permite constatar el cojín que asoma por los lados. Otra imagen valenciana (fig. 240), en cambio, como la del *Retablo de San Miguel*

---

<sup>258</sup> Polzer, J., *op. cit.*, p. 1.

(fig. 235), confía el enaltecimiento de la Virgen al despliegue de un rico brocado en el plano inmediatamente posterior. La tela tapa un paisaje, pese a que la Virgen se encuentra en un espacio doméstico determinado por un pavimento de azulejos.

En cualquier caso, cabe destacar de estas dos imágenes que siguen mostrando a María en actitud de amamantar al Niño. La pervivencia de la Virgen de la Leche en este tipo es significativa en la Corona de Aragón, donde va a tener una destacada presencia.

Ya en el siglo XVI, van a proliferar las imágenes flamencas de la Virgen y el Niño descansando en la huida a Egipto (fig. 241 y 242). Ambas figuras van a mostrar actitudes diversas, siendo común su presencia en un espacio abierto. El entorno llegará a adquirir tal importancia que el tema pasará a convertirse en una mera excusa para representar un paisaje. En algún punto, se aprecia la figura de san José e incluso del asno. Aunque será frecuente ver a María dando el pecho a Cristo, también la encontramos sujetando una racimo de uvas con el que juega el Niño (Gerard David, *Descanso en la huida a Egipto*, ca. 1510, Washington, National Gallery).



Fig. 241. *Descanso en la Huida a Egipto*, Adriaen Isenbrant, Gante, Museum voor Schone Kunsten.

Fig. 242. *Descanso en la huida a Egipto*, Gerard David, ca. 1512-1515, Nueva York, Metropolitan Museum.

La cuestión que se nos plantea, en cualquier caso, es si podemos hablar todavía de Vírgenes de la Humildad. La similitud con la obra de Giovanni di Paolo (fig. 238) es

evidente, aunque en aquella no encontramos referencias al acontecimiento novotestamentario. Estas imágenes, por el contrario, pertenecen a un tipo narrativo, pues representan un momento concreto de la historia bíblica. Por otro lado, cabe decir que la Virgen no se sienta directamente en el suelo, dando lugar a la postura que tantas veces hemos comentado, con una rodilla más elevada que la otra, sino que lo hace sobre un desnivel del terreno, quedando a la misma altura que si lo hiciera sobre un asiento.

Quizás por el ambiente rural de estas imágenes, Trens sugiere que el tipo de la Divina Peregrina está ideológicamente relacionado con la Virgen de la Humildad, que considera una plasmación de la primitiva devoción al reposo de María en su destierro<sup>259</sup>. Ya hemos visto, no obstante, que la génesis del tipo de la Virgen de la Humildad, pese a imágenes como la de Llorenç Saragossà en Villahermosa del Río (último cuarto del s. XIV) (fig. 210) no parece tener ninguna relación con aquella devoción.

---

<sup>259</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 349.

## 2. Glorificación de la Virgen

La Biblia ofrece ya las primeras referencias a María como *Regina*, según la exégesis cristiana. Con ella (y con la Iglesia) se identifica a la reina sentada a la derecha de Dios (“Hijas de reyes hay entre tus preferidas; a tu diestra una reina, con el oro de Ofir”, Sal 45,9). En el Evangelio, Isabel, la prima de María, reconociendo que participa de la grandeza de su hijo, la llama “la madre de mi Señor” (Lc 1,43), lo que algunos Padres y teólogos relacionan con su maternidad divina<sup>260</sup>. Así pues, la *Mater Domini* no sólo antecede a la *Mater Dei* o *Deipara*, sino que es la base de la futura denominación de María como *Domina*. Orígenes, y después de él san Ambrosio, ya identifican a la *Mater Domini* con una reina. Según una homilía del primero, Isabel también dice de María “Tú eres mi Señora” (ORIG. *Hom. in S. Lucam* 7; PG 13, 1902).

Parece ser que también el nombre de María remite a su condición de señora. San Jerónimo afirma: “*Maria, sermone Syro domina nuncupatur* [María, en la lengua siríaca, significa Señora]” (HIER. nom. hebr.; PL 23, 1164 y 1174). El Doctor de la Iglesia no llegó a ensalzar a la Virgen como soberana, pero influyó en otros autores como san Pedro Crisólogo, que dice en uno de sus *Sermones*: “*Nam Maria Hebraeo sermone, Latine, domina nuncupatur: vocat ergo angelus dominam, ut dominatoris genitricem trepidatio deserta servitutis, Quam nasci, et vocari dominam ipsa sui germinis fecit et impetravit auctoritas*. [El nombre hebreo de María se traduce por ‘Domina’ en latín: el ángel, pues le da el título de ‘Señora’ para que se vea libre del temor servil la Madre del Dominador, la cual, por voluntad del Hijo, tiene por nacimiento y por nombre el ser ‘Señora’]” (PETR. CHRYS. serm. 142; PL 52, 579-582). El mismo autor ya la denomina reina un poco más adelante: “*Vere benedicta, quae et*

---

<sup>260</sup> San Cirilo de Alejandría o Basilio de Seleucia. El título bíblico también aparece con frecuencia en Clemente de Alejandría, san Jerónimo, san Agustín, Gaudencio de Brescia y san Efrén de Siria.

*divini germinis suscepit gloriam, et regina totius existit castitatis*” (PETR. CHRYS. serm. 143; PL 52, 584).

Epifanio, obispo de Constantinopla, escribe al papa Hormisdas que se deben elevar súplicas para que se conserve la unidad de la Iglesia “*ut gratia sanctae et unius essentiae Trinitatis, et intercessionibus dominae nostrae sanctae et gloriosae virginis et Dei genitricis Mariae*” [por gracia de la santa y consustancial Trinidad y por intercesión de Nuestra Señora, la santa y gloriosa Virgen Madre de Dios] (EPIPHAN. *Relatio Epiphanius Episcopi Constantinopolitani*; PL 63, 498).

De la idea expuesta más arriba sobre María como Madre del Rey se pasará sin esfuerzo a María como Reina, basándose también en un texto del Evangelio de san Lucas: “Él será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin” (Lc 1,32). En el Antiguo Testamento, el título de reina no se concedía a cualquier mujer del rey, sino sólo a su madre (1 R 2,17-21, 1 R, 17,13, Jr 13,18). Puesto que Cristo es el rey celestial, del linaje de David, María es por tanto la Reina Madre.

Tanto el Nuevo Testamento como los Padres de la Iglesia se hacen eco de las palabras del ángel: Cristo es “Señor de señores y Rey de reyes” (Ap 17,14)<sup>261</sup>, pero fue san Crisipo de Jerusalén el primero en anticipar la futura realeza celestial de María (*Ep. ad Marcellinum*; PG 27, 16). En la biografía escrita por Sofronio de Jerusalén, María Magdalena se dirige a ella de la siguiente manera: “*Domina, Domina, Regina totius orbis, per quam humano generi salus advenit, noli me derelinquere*” (*Vita S. M. Aegypt.*, 17; PL 73, 638); mientras que san Gregorio la invoca en el momento de su muerte: “*Ecce Domina, venio*” (GREG. M. dial. 4,17; PL 77, 349). Así pues, entre los siglos VI y VII, la patrística utiliza el término *Domina* para referirse a María, aunque hay evidencias de que su realeza es explícita desde el siglo V, alrededor de la fecha del concilio de Éfeso<sup>262</sup>. Su utilización en determinados textos podría indicar un uso habitual del término. Así, el primer texto latino que se refiere a la Virgen como “*regina*”

---

<sup>261</sup> San Gregorio Nacianceno afirma que la madre virginal engendró al Rey del universo entero (Gr. Naz. *Poemata dogm.* 18, 58; PG 37, 485), Prudencio nos habla de la Madre que se maravilla de haber engendrado a Dios, así en cuanto hombre, pero también en cuanto Rey sumo: “*Miratur genitrix tot casti ventris honores, / Seque Deum genuisse hominem, regem quoque summum*” (PRVD. tituli. 27; PL 60, 102), san Efrén la llama Madre del Rey: “[...] cuánto más digna de honor y veneración es la Madre del Rey que no su trono” (*Hymni de B. M.*, 19, 12), y la invoca de esta manera: “[...] Virgen augusta y patrona, Reina, Señora, protégeme bajo tus alas [...]” (*Oratio ad Ssmam. Dei Matrem. Opera Omnia, et Assemani*, 3, Roma, 1747, p. 546), y Sedulio exclama: “*Salve, sancta parens, enixa puerpera Regem*” (SEDL. Carm. Pasch. 2,63; PL 19, 599).

<sup>262</sup> Barré, H., *op. cit.*, 1939, pp. 133-146.



parece ser el panegírico *In laudem Iustini*<sup>263</sup>, escrito en Constantinopla por el poeta Coripo para la coronación de Justino II en el año 565.

En el siglo VII, San Ildefonso de Toledo fue el primero en dedicar encendidos epítetos a la realeza de María: “¡Oh Señora mía!, Dominadora mía, tú mandas en mí, Madre de mi Señor [...], Señora entre las esclavas, Reina entre las hermanas” (San Ildefonso, *De Virginitate perpetua B. M. V.*; PL 96, 58). En el concilio de Nicea II, se leyó una carta de Gregorio II a san Germán, patriarca de Constantinopla, en la que vindica el culto especial a la “Señora de todos y verdadera Madre de Dios”.

Tras el concilio de Éfeso ya empezamos a encontrar evidencias en Oriente, donde la realeza de María, reflejo de su maternidad divina, se expresará en términos como emperatriz, reina, reina universal, señora y soberana<sup>264</sup>. Entre los siglos V y VI, Romano el Mélodo se refería a la Madre de Dios como Reina del Mundo<sup>265</sup>. En el siglo VI, Timoteo de Jerusalén basaba la realeza de la Virgen en el mensaje angélico de la Anunciación y en la actitud de los Magos (*Oratio in Symeonem et in B. M. V.*; PG 86, 250), también el himno *Acatisto* reconoce su rango<sup>266</sup>. A finales de esa centuria un decreto imperial estableció que la fiesta de la Dormición de María se celebrara el 15 de agosto, fecha que adoptó también la Iglesia occidental. Esta festividad puso de manifiesto la realeza universal de la Madre de Dios, a quien su hijo sienta, como Reina, a su derecha (*Encomium in Dormit. SS. Deip.*; PG 86, 3289) en la gloria.

Entre los siglos VI y VII, Juan Mosco cuenta el encuentro de un solitario del desierto con un demonio que le increpa por venerar una imagen de la Madre de Dios con el Niño (“*Noli adorare hanc imaginem, et ultra te non impugnabo. Habebat autem haec imago expressam figuram dominae nostrae sanctae Dei genitricis Mariae, ferentem Dominum nostrum Jesum Christum*”, *Patrum spirituale*, 45; PL 74, 142; PG 87, 2900). Con el término *dominae nostrae*, Mosco hace hincapié en la realeza de la Virgen, pero eso no implica que se trate de una imagen de *Maria Regina*. En cualquier caso, es muy probable que estuviera sentada en un trono y ella misma sirviera de trono a

<sup>263</sup> Osborne, J., “The Cult of Maria Regina in Early Medieval Rome”, *Mater Christi*, Roma, 2009, pp. 95-106 <<http://qspace.library.queensu.ca>> 29-5-2014.

<sup>264</sup> Andaloro, M., “I mosaici parietali di Durazzo o dell’origine costantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina”, *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, Bonn, 1986, vol. 3, p. 109.

<sup>265</sup> Francastel, G., *op. cit.*, p. 73; Barré, H., *op. cit.*, 1939, p. 148.

<sup>266</sup> “Cantaré un himno a la Reina Madre y me acercaré gozoso a celebrar sus glorias, cantando alegre sus maravillas... ¡Oh Señora!, nuestra lengua es incapaz de alabarte dignamente, pues tú, que engendraste a Cristo Rey, has sido elevada sobre los serafines... Dios te salve, ¡oh Reina del mundo!, ¡Oh María!, Reina de todos nosotros”.

Cristo. Es la soberana que lleva al Señor, la reina que ofrece al Rey del mundo a la veneración de todos.

Ya en el siglo VII, Leoncio de Bizancio se refería a ella como soberana (*Adv. Nest.* 1, 3, 9 y 1, 4, 7 y 37; PG 86, 1641, 1665 Y 1712), así como Máximo el Confesor (*De duabus Christi volunt;* PG 91, 212) o Sofronio de Jerusalén (*Vita S. M. Aegypt.*, 2, 25; PG 18, 360). En el siglo VIII, la realeza de la Virgen, ya profesada, conoció un nuevo desarrollo con autores como Andrés de Creta, Germano I de Constantinopla o san Juan Damasceno. El primero afirma: “El mismo Dios, que, sin dejar de serlo, se revistió de la naturaleza humana en el seno de la Virgen María, transporta en este día de la morada terrenal a los cielos a su Madre siempre virgen como Reina del linaje humano” (*Hom. 2 in Dormitionem Ssmae. Deiparae;* PG 97, 1079) y continúa: “Es Reina de todos los hombres, pues llevando con verdad tal nombre, si se exceptúa sólo Dios, es más excelsa que todas las cosas” (*Hom. 3 in Dormitionem Ssmae. Deiparae;* PG 97, 1099).

Germano I de Constantinopla, que la llama Reina y Soberana (*In Ann. SS. Deip.;* PG 98, 324-325), afirma: “Siéntate en el trono, Señora, puesto que eres más gloriosa que todos los reyes, nada te está mejor que sentarte en lugar elevado [...] Señora de todos los habitantes de la tierra” (*In Praesentationem Ssmae. Deiparae* I y II; PG 98, 315).

Así mismo, para san Juan Damasceno, que le da el nombre de “Reina, Dueña, Señora” (Io. D. *Hom. 1 in Dormitionem B. M. V.;* PG 96, 719), la Virgen es Reina y Señora de todo lo creado, por ser la madre del Hijo de Dios, Señor y Rey de todas las cosas (Io. D. *De Fide orthodoxa*, 4, 14; PG 96, 1157-1161). Finalmente, en 787, el concilio de Nicea consagrará el término definitivamente<sup>267</sup>.

## 2.1. *MARIA REGINA*

Las imágenes de *Maria Regina* tienen como propósito glorificar a la Virgen como reina. A diferencia de la Coronación, se trata de un tipo conceptual cuyo principal atributo es la corona (y las vestimentas regias), como si mostrara a María tras la escena

---

<sup>267</sup> Barré, H., *op. cit.*, 1939, pp. 147-162.

anterior. Las variantes, no obstante son significativas, pues *Maria Regina* puede aparecer de pie, entronizada en solitario, sosteniendo al Niño o compartiendo trono con un Cristo adulto<sup>268</sup>. Esta última representación podría interpretarse como una Coronación de María, sin embargo, pese a las semejanzas, no deja de ser una imagen conceptual<sup>269</sup>. Aquellas en las que un gesto de Cristo, Dios Padre o los ángeles indican una coronación inminente, o ya consumada, corresponden al tipo narrativo; mientras que la Virgen, ya coronada, junto a cualquier otra figura, hace referencia exclusivamente a su condición de soberana.

Así pues, si consideramos que la Madre de Dios ya coronada es una imagen de glorificación, estaría conceptualmente muy cerca del tipo de la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría<sup>270</sup>. Para empezar, ambos tipos son conceptuales y no se prodigarán en escenas, como la Adoración de los Magos, hasta el siglo XII. Pero en este último, la Virgen siempre lleva a Cristo Niño, mientras que entre las representaciones de *Maria Regina* son frecuentes las que están de pie, en actitud orante<sup>271</sup>. Sin embargo, cuando ésta aparece entronizada, con su hijo en el regazo, el límite entre ambos tipos parece diluirse, pues las representaciones sedentes de *Maria Regina* comparten con las imágenes del Trono de Sabiduría casi todas sus características, salvo los distintivos reales.

Hay que tener en cuenta, además, que la majestad de este último tipo remite igualmente a la realeza de María, cuya maternidad divina la hace merecedora de tal distinción, como veremos a continuación. Podríamos considerar, sin embargo, que la corona confiere a las representaciones de *Maria Regina* un plus de majestuosidad y le permite plasmar icónicamente su condición de Reina. En este tipo, por tanto, el acento recae en su condición de soberana, más que de Madre de Dios –aunque lo primero derive de lo segundo. Por ello, no siempre es necesaria la presencia de Cristo en estas imágenes.

<sup>268</sup> Stroll, M., “*Maria Regina. Papal Symbol*”, *Queens and Queenship in Medieval Europe*, 1997, p. 173.

<sup>269</sup> Lawrence, por el contrario, considera que las primeras imágenes del tipo de la Coronación, no obstante, muestran a María ya coronada y que no será hasta más tarde cuando veamos, bien a un ángel, bien al mismo Cristo, llevar a cabo el acto de la coronación. *Vid.* Lawrence, M., *op. cit.*, p. 156.

<sup>270</sup> Blasone, de hecho, considera que la versión griega de *Maria Regina* es la *Nikopoia* o la *Kyriotissa*, que ya hemos tratado en el tipo de la Virgen sedente en majestad. Justifica esta equivalencia en el hecho de que, en el imperio bizantino, los poderes político y religioso confluyen. *Vid.* Blasone, P., *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>271</sup> Lawrence, M., *op. cit.*, p. 150.

Pero los atributos regios de la Virgen no se limitan a la corona, sino que, al menos durante los primeros siglos, María presenta toda la parafernalia de una soberana terrenal, de una emperatriz bizantina. Con el paso del tiempo, no obstante, las vestiduras reales acabarán siendo sustituidas por el atuendo clásico y sólo permanecerá la corona, ya deudora del modelo occidental. Así pues, *Maria Regina*, o mejor dicho *Maria Imperatrix*, pasará a ser *Regina Coeli*<sup>272</sup>, y no sólo en el contexto teológico; icónicamente, podríamos decir que el tipo acabará por desaparecer o, mejor dicho, por fundirse con otros, como el de la Virgen sedente en majestad, que empieza a lucir corona a partir del siglo XI. Así pues, aunque la carga significativa y teológica de ambos tipos iconográficos se encuentra estrechamente relacionada, trataremos las imágenes de *Maria Regina* al margen, no sólo de las escenas de coronación, sino también independientemente del tipo de la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría.



Fig. 243. *Adoración de los Magos*, segunda mitad del s. II-segunda mitad del s. III, Roma, catacumba de Priscila, capilla griega.

Según Trens, ni María ni Cristo aparecen coronados en la mayoría de representaciones occidentales de la Virgen con el Niño, debido a que proceden de tipos narrativos, por lo que la corona remitiría a imágenes bizantinas<sup>273</sup> y, en caso de aparecer sobre la cabeza de la Madre de Dios, al tipo de *Maria Regina*. Sin embargo, aunque Oriente tuvo más presente que Occidente la realeza de la Virgen, no fue representada como reina en el imperio bizantino, antes del período iconoclasta, salvo en Roma<sup>274</sup> y la costa este del Adriático. Leclercq considera, no obstante, que María luce un tocado

<sup>272</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 26.

<sup>273</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 45, 399.

<sup>274</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 158.

similar al de las emperatrices en la Adoración de los Magos de la catacumba de Priscila, anterior a la dominación bizantina (fig. 243), y se apoya en fuentes como Prudencio (PRVD. tituli. 27; PL 60, 102) o san Efrén (*Hymni de B. M.*, 19, 12)<sup>275</sup>, que explica como los Magos intentan convencer a la Madre de Dios de que es la única digna de haber dado a luz a un gran rey.

En el Occidente altomedieval, la Virgen se viste de reina en Roma, que acabará por pertenecer a Bizancio. Así la vemos en el arco triunfal de Santa Maria Maggiore (ca. 432-440)<sup>276</sup> (fig. 244), aunque inserta en escenas narrativas. Como una princesa constantinopolitana, adornada con diadema y pendientes de perlas, se sienta sobre una plataforma y ve interrumpida su labor de tejer el velo púrpura del templo; todo ello signo de su realeza. Su figura se inserta en la escena de la Anunciación y, sobre ella, se cierne la paloma del Espíritu Santo. En el registro inferior del mosaico, la Adoración de los Magos presenta a madre e hijo por separado. Cristo, ya mayor, ocupa un trono de gran tamaño, mientras que María está entronizada a su lado. Uno de los magos se sitúa a su derecha para poner una corona sobre su cabeza. Sin embargo, son dos las figuras femeninas que flanquean al Niño: la presunta Madre de Dios con aspecto similar al de una de emperatriz bizantina, como la Virgen Anunciada, la otra con indumentaria clásica.

De estas dos maneras, no obstante, representa el arte romano a María entre el concilio de Éfeso (431) y el siglo X<sup>277</sup>. En ambos casos, su asiento pasa de ser una simple silla con dosel o una cátedra a un auténtico trono. De este modo, sin necesidad de portar una corona en la cabeza, la madre del Rey de reyes se presenta con todo el esplendor de una reina<sup>278</sup>, por ejemplo, en la Adoración de los Magos de San Apolinar Nuovo, en Rávena (principios del siglo VI) (fig. 1) o en las ampollas de Monza (siglo VI).

Anterior a 451 es una cajita (*pyxis*) encontrada en Grado (región de Friuli-Venecia Julia), en la que María aparece entronizada como los dioses o emperadores paganos, sosteniendo al Niño. Lleva nimbo en lugar de corona, pero sujeta un cetro cruciforme. Pese a ser posterior al mosaico romano, Stroll pretende demostrar con esta

<sup>275</sup> Leclercq, H., "Mages", *op. cit.*, cols. 988, 995. Ver nota 2.

<sup>276</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 25.

<sup>277</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 40-41.

<sup>278</sup> Mâle, E., *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen-âge*, París, Armand Colin, 1928, p. 56.

obra que la transferencia de la imaginería imperial a la Virgen pudo haberse originado a principios del siglo V fuera de Roma, en Rávena o Aquileia<sup>279</sup>.



Fig. 244. *Anunciación y Adoración de los Magos*, ca. 432-440, Roma, Santa Maria Maggiore.

Fig. 245. *Maria Regina*, primera mitad del s. VI, Roma, Santa Maria Antiqua.

Como emperatriz bizantina vemos a la soberana celestial, por primera vez, en el muro palimpsesto del ábside de Santa Maria Antiqua (fig. 245), que estuvo unida al palacio imperial del Palatino hasta el siglo VII. Pertenece a la primera mitad del siglo VI, quizás al reinado de Justiniano, y coincidiría con los textos bizantinos que conciben a María como reina celestial<sup>280</sup> y con el desarrollo de las *regalia* imperiales, iniciado en el siglo V. Aparte de la corona imperial, de la que cae un velo sobre sus hombros, otros atributos resaltan su realeza: María se sienta sobre un trono enjoyado con respaldo y cojines de color púrpura y, sobre sus hombros, se aprecia el *Loros*, una banda de perlas y piedras preciosas. Su condición de emperatriz se ve reforzada por dos ángeles que la flanquean y le ofrecen coronas, trasunto de una ceremonia imperial. Pero si obviamos su indumentaria, la imagen pertenecería al tipo de la Virgen sedente en majestad en su variante de *Nikopoia*<sup>281</sup>, tal como la hemos definido en el capítulo correspondiente.

<sup>279</sup> Stroll, M., *op. cit.*, p. 175.

<sup>280</sup> Osborne, J., *op. cit.*; Lidova, M., "The earliest images of Maria Regina in Rome and the Byzantine imperial iconography", *Niš and Byzantium. The Collection of Scientific Works*, VIII, Niš, 2010, p. 242 <<https://www.academia.edu>> 8-9-2012.

<sup>281</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 26.

Se trata, este último, de un tipo conceptual que, pese a estar centrado en la maternidad divina de María, también ensalza su majestad. En Santa Maria Antiqua, su elaborada representación como emperatriz, con todo lujo de detalles, no haría sino reforzarla. Esta obra es una buena muestra de la dificultad que encontramos a la hora de determinar el tipo iconográfico de *Maria Regina*, pues en contadas ocasiones podremos atribuir este título a una representación sin considerar su pertenencia a otro. En cualquier caso, la singularidad de estas imágenes regias de María es digna de atención por nuestra parte, pues tiene, como no puede ser de otra manera, una considerable carga simbólica.

Pese a no haberse encontrado en Oriente ninguna representación de la Virgen entronizada y coronada, Lawrence plantea que esta imagen podría ser una adaptación romana de prototipos orientales. Una moneda de Flavia Máxima Fausta Augusta (317-324, Londres, British Museum), que presenta frontalmente a la emperatriz sentada, coronada y nimbada, con su hijo sobre el regazo, podría haber servido de tema de encuadre. La proximidad de Santa Maria Antiqua al palacio imperial palatino puede explicar su conexión con el imaginario oriental. El origen de esta representación de *Maria Regina* se encontraría en la corte de Constantinopla, de donde llegaron oficiales como Belisario o Narses, para asumir la conquista de la Italia ostrogoda, y estaría relacionada con la administración imperial. El pensamiento político del siglo VI, según el cual Bizancio se concebía en función de la sociedad formada por la pareja imperial, habría hecho posible la imagen de la Virgen como reina o emperatriz<sup>282</sup>.

Pero las representaciones orientales de María, incluso aquellas realizadas en Italia bajo dominio bizantino, como las de Rávena (fig. 1), no llevan corona. De ello, deduce Lawrence que las imágenes italianas de la Virgen coronada responden a una variante exclusivamente romana, si bien su prototipo sería oriental, pues algunas presentan características bizantinas (vestidos enjorjados, inscripciones griegas y mandorlas alrededor de su figura, que se muestra frontal y hieráticamente)<sup>283</sup>. Sin embargo, la obra de Santa Maria Antiqua no pudo servir de modelo para otros ejemplares romanos, pues los primeros se realizaron unos 150 años después, cuando esta imagen ya había sido cubierta por una Anunciación de la segunda mitad del siglo VI.

---

<sup>282</sup> Osborne, J., *op. cit.*

<sup>283</sup> Lawrence, M., *op. cit.*, p. 157. Además, la literatura bizantina concuerda mejor con el tipo iconográfico de *Maria Regina*. Vid. Andaloro, M., *op. cit.*, p. 111.

Por el contrario, Lidova se hace eco de la tesis que plantea que el tipo de *Maria Regina* fue prácticamente desconocido en Bizancio hasta el siglo XII, al que parece pertenecer la imagen coronada y entronizada de la Virgen de la iglesia de Agia Paraskevi, en Rodas. Sin embargo, reconoce que las primeras imágenes (occidentales) de *Maria Regina* reproducen la de la emperatriz y que el uso de la imagen imperial bizantina para expresar icónicamente la teología mariana señala a Constantinopla como el lugar de origen más probable del tipo<sup>284</sup>.

Lawrence también plantea como antecedentes la corona que la mano de Dios va a depositar sobre la cabeza de María en el mosaico de Parenzo (fig. 246); así como la que sostiene un ángel sobre una figura orante -que puede representar a la Virgen, a la Iglesia o a ambas-, en un vaso de plomo encontrado en Cartago (s. IV o V)<sup>285</sup>. En el caso de la primera, cabe preguntarse si esta corona, que no es de reina y que todavía no ha sido depositada en su cabeza, es suficiente para considerarla una imagen de *Maria Regina*. La indudable glorificación de María se debe, más bien, a su condición sagrada que a la de reina. La presencia de estas dos coronas en una misma imagen (figs. 267 y 272) puede aportar algo de luz.

Hasta el momento se ha dicho que el tipo de *Maria Regina* sólo se había atestiguado en Roma durante el período preiconoclasta. Sin embargo, existe una imagen de María como basilisa de fines del siglo VI en el ámbito oriental, en una capilla del anfiteatro romano de Durrës (actual Albania) (fig. 247), ciudad que hasta el siglo XIII estuvo ligada al imperio bizantino. Aquí, la Virgen se encuentra de pie y no lleva al Niño, por lo que difiere considerablemente de las imágenes expuestas hasta el momento. Ha desaparecido el trono y el origen de la realeza de María, su hijo; sin embargo, la indumentaria imperial y la corona se mantienen, así como los ángeles que la flanquean. A cada lado, una pequeña figura también le rinde homenaje. Pero, además, la Virgen sostiene un gran orbe y un cetro, que la caracterizan por completo como *María Regina*, como si a estas alturas la Virgen hubiera adquirido su condición de soberana por méritos propios y no por ser la madre del Rey.

Así pues, si la imagen no se corresponde con el modelo romano del tipo, la conclusión es que éste ya existía en Oriente y presentaba una variante distinta. En época de Justiniano, la iglesia ortodoxa había tendido a la subordinación de la madre al hijo y

---

<sup>284</sup> Lidova, M., *op. cit.*, 2010, pp. 231-232, 242.

<sup>285</sup> Lawrence, M., *op. cit.*, p. 152.



la expresaba con su preferencia por la Virgen de pie -cuyo prototipo es la orante-, que había llegado a adquirir un carácter protector e intercesor, frente a la Virgen entronizada que, al margen de la escena de la Adoración, se convierte en reina. Ello se debía a la consideración igualitaria de María y Cristo, si no a la superioridad de la primera, por parte de la iglesia monofisita<sup>286</sup>, que se pretendía contrarrestar.



Fig. 246. *Coronación de María*, s. VI, Parenzo (Istria), basílica Eufrásica.

Tras la de Santa Maria Antiqua, el siglo VII, como hemos visto, está marcado por la ausencia de obras importantes tanto de María (y de Cristo) en majestad, como de *Maria Regina*. Habrá que esperar hasta principios de la centuria siguiente para que las representaciones de la Virgen como basilisa resurjan en Roma. Hasta entonces, el papado había mantenido al margen estos tipos, que algunos utilizaban, como acabamos de mencionar, para manifestar la naturaleza únicamente divina de Cristo, a través de la de su madre<sup>287</sup>.

Dado que la imagen de Santa Maria Antiqua no pudo haber influido en este nuevo grupo de imágenes, llevadas a cabo en el siglo VIII, Osborne sitúa sus orígenes en la corte imperial de Constantinopla; pues, de hecho, fue ésta la que promocionó el

<sup>286</sup> Francastel, G., *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>287</sup> Francastel, G., *op. cit.*, pp. 81-84.

culto a María y a su imagen. Sin embargo, las obras realizadas en esta época pueden relacionarse con el patronazgo del papa o su corte. La imagen de Cristo se equiparaba a la del emperador bizantino, por lo que el papado eligió otra figura imperial, la Reina celestial, como símbolo de su independencia frente a la autoridad secular. El tipo pudo haber pervivido en Bizancio y haber sido reintroducido en Roma por el papa Juan VII (705-707), de origen griego, hijo de un administrador imperial, y gran devoto de la Virgen, mientras que Sergio I, de origen oriental, introdujo la celebración de tres de las principales fiestas marianas: Natividad, Anunciación y Dormición<sup>288</sup>.

En un mosaico de Florencia (principios del s. VIII) (fig. 248), la Virgen coronada toma la actitud de una figura orante y aparece dispuesta con el mismo atuendo imperial que en la imagen de Santa Maria Antiqua. Originalmente, la obra adornaba el oratorio del papa Juan VII, en la basílica constantiniana de San Pedro, en Roma, y era el icono central de un programa narrativo<sup>289</sup>, que incluía escenas de la Anunciación, Visitación, Natividad y Adoración de los Magos. Pese a carecer del Niño, que acentuaría su maternidad divina y el motivo de su realeza, una inscripción se refiere a ella como *Dei genetrix*, que enfatizaba la creación del Señor por parte de la Virgen, reinterpretada como símbolo de la Iglesia, y declara al papa como su servidor<sup>290</sup>.

El icono de la *Madonna della Clemenza* (principios del s. VIII) (fig. 249), en Santa Maria in Trastevere, también fue inspirado por el papa Juan VII<sup>291</sup>. Su atuendo es similar al de la imagen de Santa Maria Antiqua<sup>292</sup>, si bien carece del *Loros* y los ángeles no portan coronas. Utilizada como cetro en retratos imperiales, así como en imágenes de Cristo y de santos, la preciosa cruz que lleva la Virgen en su mano derecha habría sustituido, en época incierta, a una de metal y, pese al deterioro de la pintura, podría decirse que remataba un báculo<sup>293</sup>. A diferencia de lo que ocurrirá más adelante, en las dos últimas imágenes, las vestiduras de la Virgen reproducen, hasta el más mínimo

---

<sup>288</sup> Osborne, J., *op. cit.*

<sup>289</sup> Lidova, M., *op. cit.*, 2010, p. 239; Stroll, M., *op. cit.*, p. 177.

<sup>290</sup> *Ib.*

<sup>291</sup> Aunque también se ha anticipado su datación a finales del siglo VI. *Vid.* Lidova, M., “L’icona acheropita della Vergine di Santa Maria in Trastevere a Roma”, Cantone, V.; Fumian, S., *Le arti a confronto con il sacro metodi di ricerca e nuovo prospettive di indagine interdisciplinare*, Atti delle Giornate di studio, Padova, 31 maggio-1 giugno 2007, Padua, Cleud, 2009, pp. 19-28.

<sup>292</sup> La importancia del icono del Trastevere determinó su uso como prototipo de muchas imágenes posteriores, no sólo de *Maria Regina*, sino también de la Virgen envuelta en un *maphorion*, como la del ábside de Santa Maria in Domnica, fundada por el papa Pascual I, entre 817 y 824. *Vid.* Lidova, M., *op. cit.*, 2010, p. 239; Francastel, G., *op. cit.*, p. 91.

<sup>293</sup> Lidova, M., *op. cit.*, 2010, pp. 238-239.

detalle, el atuendo oficial de una emperatriz bizantina: dalmática púrpura, *maniakon*, zapatos, corona, *stephanos*, etc.



Fig. 247. *Marina Regina*, fines del s. VI, Durrës (Albania), anfiteatro romano, capilla de San Asti.

Fig. 248. *Maria Regina*, principios del s. VIII, procedente del oratorio del papa Juan VII en la basílica de San Pedro en Roma, Florencia, Museo de San Marcos.

Fig. 249. *Madonna della Clemenza*, principios del s. VIII, Roma, Santa Maria in Trastevere.

Otras dos representaciones enriquecen este grupo en la iglesia de Santa Maria Antiqua. En la capilla de San Quirico y santa Julita, durante el papado de Zacarías (741-752), se realizó una imagen de la Virgen entronizada con dalmática bordada, que podría pertenecer al tipo de *Maria Regina*, aunque la pérdida de la parte superior dificulta su interpretación. En el centro del atrio, en época de Adriano I (772-795), la Virgen ha perdido el rostro pero es indiscutible el tipo al que pertenece, pues se aprecia parte de la corona y es intitulada (M)ARIA REGIN(A) por primera vez<sup>294</sup>. Volvemos a encontrarlo en una cruz esmaltada de Pascual I, de principios del siglo IX (Museo Vaticano).

Al contrario de lo que ocurrirá con la Virgen en majestad con vestimenta clásica, la imagen de María como emperatriz va a ir desvaneciéndose de los muros de las iglesias romanas. Pudo haber influido en ello la crisis iconoclasta, en la que semejante asimilación debía parecer inoportuna y sacrílega, pues la Madre de Dios vestida de *basilissa* tomaba la apariencia de un ídolo con joyas. A pesar de ello, todavía vamos a encontrar algunos ejemplos.

<sup>294</sup> Francastel, G., *op. cit.*, p. 89; Stroll, M., *op. cit.*, p. 177; Osborne, J., *op. cit.*

Datado entre los siglos VIII<sup>295</sup> y la primera mitad del siglo IX, el fresco de la iglesia baja de San Clemente, en Roma (fig. 250), ha sido considerado de adscripción carolingia, pues el papado prefería el simbolismo franco al bizantino<sup>296</sup>. Estas imágenes debieron influir en las que se estaban realizando por la misma época en el sur de Italia, por ejemplo, los frescos de San Vincenzo al Volturno (826-843) (fig. 251). Se trata, no obstante, de un ejemplar particular, pues la corona, de elevada altura, es completamente distinta a las que se veían en Roma y la figura de la Virgen se halla envuelta por una mandorla.



Fig. 250. *Maria Regina*, s. VIII-mediados del s. IX, Roma, San Clemente, iglesia baja.

Fig. 251. *Maria Regina*, 826-843, San Vincenzo al Volturno (Molise), cripta de S. Epifanio.

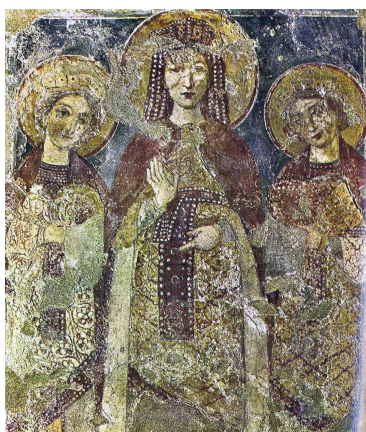


Fig. 252. *Maria Regina*, s. IX, Roma, Santa Prassede.

Fig. 253. *Maria Regina*, ss. X y XI, Roma, San Sebastiano in Palatino (Santa Maria in Pallara).

<sup>295</sup> Francascel, G., *op. cit.*, p. 86.

<sup>296</sup> Stroll, M., *op. cit.*, p. 177.

Aunque no se encuentra en actitud orante, María también está de pie en la cripta de la iglesia de Santa Prassede, en Roma (s. IX) (fig. 252), e igualmente vestida al modo bizantino. Pero no es la única figura coronada de la imagen. A ambos lados, la titular de la iglesia, santa Praxedes, y santa Prudenciana presentan un aspecto similar al suyo. La Virgen levanta la mano derecha y apunta con la izquierda hacia su vientre, que engendró al Hijo de Dios. En el ábside de Santa Maria in Pallara, ahora San Sebastiano al Palatino (siglos X y XI) (fig. 253), la Virgen también de pie, aquí flanqueada por dos ángeles, eleva ambas manos al cielo.



Fig. 254. *Maria Regina*, s. XI, Caserta (Campania), Sant'Angelo in Formis.

La documentación confirma su conexión con el sur de Italia, donde *Maria Regina* fue muy popular en el siglo XI. En el nártex de la abadía de Sant'Angelo in Formis (fig. 254), por ejemplo, María orante y coronada aparece en el interior de un medallón sostenido por dos ángeles, mientras que en la cripta de Santa Maria del Piano, en Ausonia (fig. 255), son cuatro los que sostienen un clipeo semejante. Otra obra del mismo período y también del sur de Italia es la del ábside de Santa Maria in Foro Claudio (Ventaroli, segunda mitad del siglo XI) (fig. 256), aunque aquí vemos a María entronizada con el Niño sentado en su regazo y un ángel a cada lado<sup>297</sup>.

En la introducción al capítulo sobre la glorificación de la Virgen, la patrística hacía especial hincapié en la realeza universal de María con epítetos como “Reina del Mundo”, “Reina del linaje humano”, “Señora de todos los habitantes de la tierra” o

<sup>297</sup> Lawrence, M., *op. cit.*, pp. 153-155.

“Reina y Señora de todo lo creado”. Sin desdeñar su posición en la gloria, a la derecha de Cristo, los Padres destacaban principalmente su preeminencia sobre el género humano. De ahí, quizás, la representación de *Maria Regina* con atuendo imperial, aun estando flanqueada por ángeles y, por tanto, en el ámbito divino. A partir este momento, la soberanía celestial de la Virgen se va a acentuar frente a la terrenal, por lo que se van a diversificar sus prerrogativas y títulos (*Regina coeli*, *Regina angelorum*, etc.)<sup>298</sup>, pero no necesariamente los tipos iconográficos que permitan representarlos.



Fig. 255. *Maria Regina*, s. XI, Ausonia (Lacio), fresco de la cripta.



Fig. 256. *Maria Regina*, segunda mitad del s. XI, Ventaroli (Campania), Santa Maria in Foro Claudio, ábside.

Así pues, pese a que aún se dudaba de la Asunción corporal de la Madre de Dios, la patrística occidental aseguraba desde el siglo X, que la Virgen reina con Cristo en el cielo sobre toda criatura terrenal y celestial: “*Nec dubium est ei suam impertisse gloriam, eamque totius mundi constituisse dominam*” (Atto de Vercelli, *Sermo XVII. In Assumptione Beatae Dei Genitricis Semper Virginis Marie*; PL 134, 857). En el siglo XI, encabezada por Cluny, la Iglesia atiende a la piedad popular para hacer frente a la herejía y sacrifica a Cristo triunfante y soberbio al Varón de Dolores, mientras que reafirma a la Madre de Dios como soberana de los cielos<sup>299</sup>. Así, en la segunda mitad de esa misma centuria, un autor anónimo compuso el que podría considerarse el himno

<sup>298</sup> Con el tiempo, el término *domina*, prácticamente equivalente al de *regina*, se va a utilizar cada vez menos.

<sup>299</sup> Francastel, G. *op. cit.*, p. 308.

oficial de la realeza de María, la antífona *Salve Regina*, indulgenciado por Juan XXII (1316-1334). Por la misma época, Fulberto de Chartres compuso la *Piadosa Virgen María, Reina del cielo* y el monje Herman el *Regina Coeli*<sup>300</sup>.

Fuera de Italia, los primeros ejemplos de la Virgen coronada se hallan en manuscritos otomanos del siglo XI. El Evangelionario Bernward, en Hildesheim (fig. 257), por ejemplo, contiene una miniatura con la Virgen sosteniendo al Niño. Los dos ángeles que la flanquean aún tienen sus manos posadas sobre la corona, como si acabaran de consumir el acto de la Coronación. La imagen se encuentra a medio camino entre conceptual y narrativa, pero difícilmente podríamos considerarla un ejemplar más de *Maria Regina* (o de la Virgen sedente en majestad, dado que no está vestida de emperatriz), sino el primero de la Coronación de la Virgen. En cualquier caso, vale la pena mencionarla por su precocidad, pues se trata de la primera Virgen coronada que encontramos fuera del ámbito de influencia bizantina.



Fig. 257. *Maria Regina*, *Evangelionario Bernward*, 1011-1014, Hildesheim (Baja Sajonia), biblioteca de la catedral, cod. 18.

El modelo bizantino, no obstante, ha servido aquí de tema de encuadre, como en otras imágenes occidentales. Los ángeles que depositan la corona sobre la cabeza de María remiten a los que hemos visto flanqueando su trono en imágenes bizantinas (figs.

<sup>300</sup> Martín Ansón, M. L., *op. cit.*, p. 504.

249 y 256). El suelo, cubierto de hierba y flores, representa el Paraíso y la cortina cerrada alude a las inscripciones, que reconocen a María como templo de Dios, cuya “puerta” sólo se abrió para la entrada del Rey. Así pues, la Virgen, con el Niño sobre su regazo, es elevada a la categoría de *Regina Coeli*<sup>301</sup>, aproximadamente siglo y medio antes de que se desarrolle el tipo narrativo de la Coronación de la Virgen<sup>302</sup>. Ciertamente, el acto de coronar a María por parte del Hijo, el Padre, o la Trinidad al completo, no precedió, como sería lógico pensar, a las imágenes de la Virgen coronada o en majestad.

En la imagen de Hildesheim, por otro lado, también se identifica a la Virgen con la Nueva Eva. Los pequeños bustos que flanquean la escena representan a Eva y a María. Además, la “puerta” a la que alude el texto, puede ser interpretada, en términos tipológicos, como la puerta del Paraíso: Eva la cerró, pero María la volvió a abrir para todo el género humano<sup>303</sup>. Esta relación tipológica entre la Madre de Dios y la madre de la humanidad se desarrollará en la baja Edad Media. Curiosamente, uno de los primeros ejemplos (fig. 281) planteará, en un principio, la caracterización de la Virgen como Reina de los Cielos, para representarla después como Madre de Dios sedente en majestad o Trono de Sabiduría. De hecho, su maternidad divina se enfatizará en las próximas imágenes en las que Eva aparece como tipo de María, hasta el punto de representar en ellas, con relativa frecuencia, a la Virgen de la Leche (figs. 163 y 164).

María ya está coronada en el *Códice de Uta* (fig. 258), donde se aprecia un incipiente naturalismo en las figuras, pues se gira ligeramente a la izquierda. En las dos últimas imágenes, la corona se asemeja a las que usaban los reyes<sup>304</sup>, con una decoración basada en la flor de lis, y difiere notablemente de las italianas/bizantinas a las que acabará reemplazando. Tampoco sus vestiduras son las mismas. Hallamos una corona similar en una singular imagen inglesa, la *Quinidad de Winchester* (1012-1020) (fig. 259), donde el Niño sujeta un libro y el Espíritu Santo se posa sobre el tocado de la Virgen, que se dispone a un lado del resto de personas de la Trinidad.

---

<sup>301</sup> Se ha dicho que este tipo iconográfico fue inaugurado por Suger, abad de Saint-Denis (ca. 1151). Vid. Duby, G., *Historia de las mujeres en occidente*. 2. La Edad Media, Madrid, Santillana, 1991, p. 65.

<sup>302</sup> El primer ejemplar monumental se realiza en Senlis, hacia 1185-1190, seguido por el de Laón y, hacia 1210-1220, el de París. En un primer momento, María aparece a la derecha de Cristo y, posteriormente, se incorporó a la escena la figura de Dios Padre o de la Trinidad al completo. Este tipo será uno de los más frecuentes de la tipología mariana durante el siglo XII.

<sup>303</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 186.

<sup>304</sup> Lawrence, M., *op. cit.*, p. 157.





Fig. 258. *Maria Regina*, *Códice de Uta*, principios del s. XI, Regensburg, convento de Niedermünster, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cód. 13601.



Fig. 259. *Quinidad de Winchester*, *Officia de New Minster*, principios del s. XI, Londres, British Museum, Cotton MS. Titus D XXVII, fol. 75.

Junto a la flordelisada, se difunde en el norte otro tipo de corona: la diadema. En una cubierta de marfil de la biblioteca de Essen (1039-1054) (fig. 260), María está coronada con una simple diadema sobre el velo, sus vestiduras son sencillas y no lleva nada en las manos. Pero no es esta la única “novedad” que encontramos, pues mientras que la Virgen se sienta frontalmente, por primera vez en una imagen datada el Niño se gira hacia su derecha, en dirección a una figura postrada a quien bendice.



Fig. 260. *Maria Regina*, cubierta de libro, 1039-1054, Essen (Renania del Norte-Westfalia), biblioteca.

Desde que san Ambrosio identificó a María con la Iglesia, la Madre de Dios ha sido frecuentemente representada como *Mater Ecclesia*. Así la vemos en el *Exultet* (fines del s. XI, Biblioteca vaticana, MS Barbarini lat. 592), vestida con un atuendo de ceremonia bizantino, con corona y pendientes de perlas. En actitud de orante, como en San Marcos de Florencia (fig. 248), con las manos presiona las paredes, queriendo sostener la Iglesia con su intercesión<sup>305</sup>. Como otras representaciones que veremos a continuación, ésta es un buen ejemplo de la versatilidad del tipo de *Maria Regina*.

La difusión que alcanza la imagen coronada de la Virgen en el siglo XII se pone de manifiesto en su plasmación escultórica y en imágenes narrativas, particularmente en la Adoración de los Magos. En el dintel del portal norte de la catedral de Piacenza (1122, escuela de Niccolò) (fig. 261), María lleva corona, tanto en la escena de la Natividad, como en la de la Adoración. Aparece, igualmente, en el tipo narrativo de la Coronación de la Virgen, que se desarrolla en esta centuria. Un caso aparte es el Juicio Final del tímpano de la catedral de Saint Lazaire, en Autun (fig. 262). Sentada a la derecha de Cristo Juez, en el paraíso, la Virgen se presenta coronada, como Reina del Cielo, y con las manos alzadas.

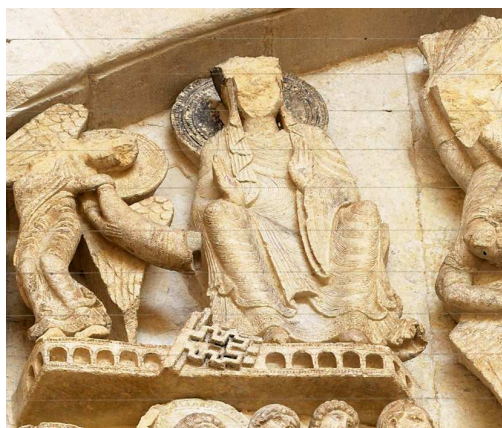


Fig. 261. *Adoración de los magos*, escuela de Niccolò, 1122, Piacenza (Emilia-Romaña), catedral, lintel del portal norte.

Fig. 262. *Juicio Final* (detalle), primeras décadas del s. XII, Autun (Borgoña), tímpano de la catedral de Saint Lazaire.

Esta última imagen de María forma parte de una escena narrativa, pero también encontramos a la Virgen coronada sin el Niño en imágenes de carácter conceptual. Por ejemplo, en un manuscrito de la biblioteca de Dijon (ca. 1125) (fig. 263), la Madre de

<sup>305</sup> Stroll, M., *op. cit.*, p. 174.

Dios con corona flordelisada se encuentra de pie sobre un pequeño altar, alza la mano derecha y sostiene un libro en la izquierda. Los abades de Cîteaux y Arras le presentan maquetas de sus respectivas iglesias. Aunque la miniatura presenta una mayor complejidad interpretativa, nos interesa aquí la presencia de María como reina y, sobre todo, su independencia respecto a Cristo.



Fig. 263. *Maria Regina*, *Comment. in Jeremiam*, ca. 1125, abadía Saint-Vaast, Arras, Dijon (Borgoña), ms. 130, fol. 104.



Fig. 264. *Mare de Déu del Claustre*, Gilabert de Tolosa, 1163, procedente de Toulouse, Solsona (Lleida), catedral.

Una imagen más usual y más cercana al tipo de la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría<sup>306</sup> es la del Sepulcro de Saint Junien (siglo XII). Pese a la presencia del Niño, estante sobre una de sus rodillas, la imagen destaca la realeza de María, mediante una diadema sobre el velo y una flor que casi adquiere la categoría de cetro. La Virgen del Claustro de Solsona (fig. 264) presenta una actitud similar, pero tanto su corona como el cetro están más desarrollados. La primera tiene florones, mientras que el segundo es propiamente un cetro, rematado por elementos vegetales.

La multiplicación de imágenes de la Virgen coronada en el siglo XII coincide con una serie de referencias a su carácter regio, que se suceden en esta centuria. El

<sup>306</sup> En la mandorla, alrededor de la Virgen, se puede leer: MVNDI FATOREM GENITRIX GERIT [ET] GENIT / OREM MATERNOS Q[UE] SINVS SARCINAT [HI]C DOMINVS. AD COLLVM MAT[R]IS PENDET SAPIENTIA PATRIS ME XPI MATREM PRODO GERENDO PAT[R]EM.

afianzamiento del papado en este siglo hizo necesario un nuevo símbolo para condensar sus ambiciones. El papa Inocencio III (1198-1216), por ejemplo, compuso una poesía en honor de la Reina y Emperatriz de los ángeles<sup>307</sup>, con lo que pretendía, no sólo mostrar que se había librado de la autoridad secular, sino justificar su pretensión de ser la suprema autoridad en *regnum* y *sacerdotium*<sup>308</sup>. Así pues, sin llegar a rivalizar con el resto de tipos marianos que no presentan corona, durante el siglo XII asistimos a una revitalización del tipo de *Maria Regina* en Italia, y especialmente en Roma, aunque con algunas novedades.

De esta época, es el fresco de la capilla de San Nicolás, en el palacio Laterano (1133-1150) (fig. 267), los mosaicos de los ábsides de Santa Maria in Trastevere y Santa Francesca Romana, así como la imagen de María entronizada de Santa Maria in Cosmedin (1123), todas ellas en Roma; igual que los mosaicos desaparecidos de los ábsides de Santa Cecilia y la catedral de Capua, relativamente cercana a la sede papal.

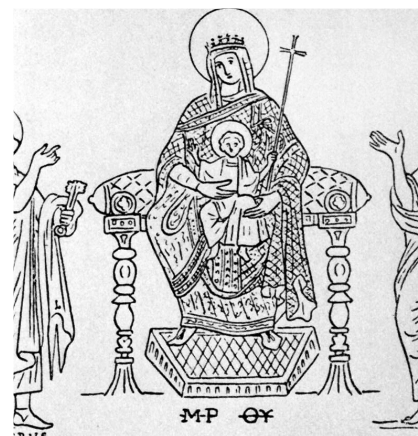


Fig. 265. *Maria Regina*, 1123, Roma, Santa Maria in Cosmedin, pórtico.

Fig. 266. *Maria Regina*, s. XII, Capua, catedral (desaparecida).

En Santa Cecilia, tanto la Virgen como el Niño llevaban corona, aunque esta última podría ser fruto de una reforma posterior. En Capua (fig. 266), por el contrario, sólo María está coronada según el modelo occidental, si bien la influencia bizantina todavía no ha desaparecido, pues la Madre de Dios viene identificada en griego,

<sup>307</sup> En 1290, Nicolás IV (1288-1292) edificó un templo a María, Reina de los Ángeles. También los papas Bonifacio IX, Sixto IV, Paulo V, Gregorio XV, Benedicto XIV, León XIII, san Pío X, Benedicto XV y Pío XI repiten esta soberanía real de la Madre de Dios. Y Pío XII, haciéndose eco, refrenda los títulos y poder reales de la Virgen y consagra la Iglesia al Inmaculado Corazón de María, Reina del mundo.

<sup>308</sup> Stroll, M., *op. cit.*, pp. 173, 177.

mientras que los nombres del resto de santos están en latín<sup>309</sup>. Santa Maria in Cosmedin se levantó en el barrio del mismo nombre, que evocaba uno de Constantinopla. En el pórtico de esta iglesia (fig. 265), dedicada al servicio de la población griega<sup>310</sup>, la corona de la Virgen recuerda más a la de una emperatriz bizantina que a la de una reina occidental. Un cetro refuerza el carácter regio de la imagen, aunque es imposible discernir si es María quien lo lleva o Cristo, como ocurre en el dibujo de Capua.



Fig. 267. *Maria Regina*, 1130-1138, Roma, palacio Laterano, capilla de San Nicolás.



Fig. 268. *Maria Regina*, ca. 1130-1140, Roma, Santa Maria in Trastevere, ábside.

En la capilla de San Nicolás del palacio Laterano (1130-1138), es *Maria Regina* quien sujeta un báculo crucífero. Su imagen es el epítome del presente tipo iconográfico: la Virgen se viste de emperatriz bizantina, aunque su corona remite a modelos occidentales. Sentada sobre el almohadón de un sencillo trono, con una mano sujeta al Niño, que se sienta en el centro de su regazo y ase un rollo en una mano. A ambos lados del grupo central, dos ángeles sujetan antorchas, mientras que otros personajes con nimbos cuadrados se arrodillan a sus pies. Sobre la cabeza de María, la *Dextera Domini* hace descender una diadema enjorada, que recuerda a la de Parenzo (fig. 246). Tanto esta obra, como la siguiente, son buenos ejemplos de los derroteros por los que discurrirá la teología mariana a partir de este momento.

<sup>309</sup> Lawrence, M., *op. cit.*, p. 155.

<sup>310</sup> Francastel, G., *op. cit.*, p. 78.

La baja Edad Media reafirma la realeza de la Virgen, al mismo tiempo que sigue distinguiendo entre sus honores terrenales y celestiales. En su sermón sobre la Asunción de María, san Bernardo fundamenta su papel de abogada en su condición de Reina del Cielo (y reina del mundo), pues habiendo otorgado al Hijo de Dios la corona de la carne, merecía la corona de la gloria y la inmortalidad<sup>311</sup>. Así pues, cuando una imagen de la Virgen presenta dos coronas, como la del Palatino, su significado se desdobra. La primera de las mencionadas aludiría a su realeza terrenal; mientras que la segunda, la de la victoria, haría referencia a su glorificación como Reina de los Cielos, fruto de su maternidad divina.

La imagen de Parenzo (fig. 246), por tanto, no podría ser considerada un ejemplar de *Maria Regina*. De hecho, el homenaje angélico a María que, además de su maternidad divina, ensalza su condición de *Regina angelorum*, según Trens, si se transporta al cielo, entre nubes y sin tronos de complicada arquitectura, la glorifica como *Regina coeli*<sup>312</sup>. Con el tiempo, la composición se complica, con la incorporación de santos e incluso de la misma Trinidad.

El simbolismo de ambas coronas acabaría por asimilarse en una, la terrenal. Y así, con un doble sentido, es como interpreta Schiller la corona que la Virgen va a lucir durante los últimos siglos de la Edad Media. Por un lado, alude a su pertenencia a la casa de David, que va a enfatizar el Árbol de Jesé a partir del siglo XII; por otro, la presenta como Reina de los Cielos y novia de Cristo, coincidiendo con el desarrollo, a partir de 1170, del tipo de la Coronación de María<sup>313</sup>. Autores cistercienses, como Arnaldo de Bonneval u Odon de Morimond, la habían descrito reinando a la derecha de Cristo en el Cielo<sup>314</sup>, pues según la idea de *regni consortium*<sup>315</sup>, la reina del mundo es a la vez madre y novia del Rey.

---

<sup>311</sup> “*Sed et illud quis vel cogitare sufficiat, quam gloriosa hodie mundi regina processerit, et quanto devotionis affectu tota in ejus occursum coelestium legionum prodierit multitudo: quibus ad thronum gloriae canticis sit deducta; quam placido vultu, quam serena facie, quam laetis [alias, divinis] amplexibus suscepta a Filio, et super omnem exaltata creaturam, cum eo honore, quo tanta mater digna fuit, cum ea gloria, quae tantum decuit Filium?*” (San Bernardo, *In Assumptione B. V. Mariae*, 1, 4; PL 183, 416); “*Denique et coronavit eum, et vicissim ab eo meruit coronari. Egredimini, filiae Sion, et videte regem Salomonem in diademate, quo coronavit eum mater sua (Cant. III, 11). Verum hoc alias. Interim sane ingredimini magis, et videte reginam in diademate, quo coronavit eam filius suus*” (San Bernardo, *Sermo Dominica infra Octavam Assumptionis*, 6; PL 183, 432).

<sup>312</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 419.

<sup>313</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 183.

<sup>314</sup> “*Virgo sancta devenerit, ut cum Christo communem in salute mundi effectum obtineat, et a dextris ejus regnans in coelestibus, circumamicta varietatibus, in deaurato vestitu assistat (Psal. XLI), inventa est Virgo ab angelo in Nazareth solitaria*” (Arnaldo de Bonneval, *Libellus de Laudibus B. Mariae Virginis*; PL 189, 1727).

En última instancia, debe el título de Reina a su gloriosa maternidad divina. La Virgen se encuentra unida a su hijo corporal y espiritualmente: en el momento de la Encarnación, de la *compassio* en el Calvario y, por último, de la exaltación a su derecha -que no se contempla, por tanto, como una recompensa por su cooperación en la redención<sup>316</sup>. Comparte con Él un *indivisum imperium* y, por ello, no puede estar al margen del dominio y poder de Cristo: *regnum* y *potestas* son pues parte de su gloria<sup>317</sup>. Y así la vemos representada en el ábside de Santa Maria in Trastevere (fig. 268).

La mano del Padre está presta a disponer una corona de victoria sobre la cabeza de un Cristo adulto, que comparte trono con su madre, a quien tiene sentada a su derecha. Por primera vez, María aparece entronizada y sin el Niño, pues se presenta como novia de su hijo y es elevada a su mismo rango. Cristo abraza a su madre y sujeta un libro abierto en el que se puede leer: VENI ELECTA MEA ET PONAM IN TE THRONUM MEUM. Ella, por el contrario, despliega un rollo en el que pone: LEVA EIUS SUB CAPITE MEO ET DEXERA [sic] ILLIUS AMPLESABITUR [sic] ME.

Los textos, extraídos del *Cantar de los Cantares*, se utilizan en la liturgia de la Asunción de la Virgen, fiesta que había sido introducida en Roma en el siglo VII, pero que no verá una concreción icónica en los ábsides de las iglesias hasta el siglo XII<sup>318</sup>. No se trata, sin embargo, de una imagen asuncionista, ni siquiera de una Coronación de la Virgen, aunque algunos autores hayan visto en ella la primera representación perteneciente a este tipo narrativo. La Virgen ya está coronada y, a diferencia de su hijo,

<sup>315</sup> “*Fiat mihi ut in terris ei praebeam corporis mei hospitium, qui me postmodum in coelis in regni sui assumat consortium*” (Franco de Affligem, *De gratia Dei*, 6; PL 166, 748).

<sup>316</sup> Barré, H., “La Royauté de Marie du XIIe siècle en Occident”, *Maria et Ecclesia*. 5. *Mariae Potestas Regalis in Ecclesiam*, Roma, Pontificia Academia Mariana Internationalis, 1959, pp. 97-98.

<sup>317</sup> *Perge, Maria, perge secunda in bonis Filii tui; fiducialiter age tanquam regina, mater Regis et sponsa. Requiem quaerebas, sed amplioris gloriae est, quod tibi debetur, regnum et potestas. Indivisum habere tecum cupit imperium, cui tecum in carne una, et uno spiritu indivisum fuit pietatis et unitatis mysterium: dum scilicet salvo honore naturae, geminato munere gratiae, juncta est mater in matrimonium. Requiesce igitur, o felix, inter brachia Sponsi. Replicabit-tibi ni fallor, inter amplexus et oscula, quam suaviter requieverit in tabernaculo corporis tui, quam suavis in cubiculo cordis tui* (Guerrico de Igny, *In Assumptione B. Mariae*, 3, 3; PL 185, 195). *Regina, gloriae nomen et honoris, magnificentiae et decoris, dulcedinis ac pietatis, amoris et magnificentiae, sublimitatis et potentiae, gubernationis et iustitiae, defensionis et gratiae* (In *Antiphonam Salve Regina Sermones*, 4, 1; PL 184, 1063). *Nec a dominatione vel potentia filii mater potest esse sejuncta* (Arnaldo de Bonneval, *Libellus de Laudibus B. Mariae Virginis*; PL 189, 1729). Nicolás de Clairvaux, *Sermo* 6; PL 144, 722. Amadeo de Lausanne, *De laudibus*, 7; PL 188, 1338. Pierre de Celle, *Sermo* 75; PL 202, 873. Vid. Barré, H., *op. cit.*, 1959, pp. 100-104. Su condición de reina, además, le permite interceder ante Cristo por la salvación de las almas (*Regina misericordiae*).

<sup>318</sup> Stroll, M., *op. cit.*, p. 180.

luce la vestimenta y las joyas de una emperatriz bizantina, pues ya es reina del mundo y está a punto de asumir también la soberanía celestial, ya detentada por Cristo<sup>319</sup>.

*Maria Regina*, además, simboliza aquí a la iglesia celestial, abrazada por Cristo, con quien se identifica el papa, cuya esposa es la *Ecclesia Romana*, equiparada en el siglo XII a la Iglesia universal<sup>320</sup>. Y ésta, a su vez, se había identificado con la Virgen, pues “*quae de Ecclesia generaliter hic dicuntur, ad Mariam speciliter referri possunt*” (Pedro Lombardo, *Glossa ordinaria*; PL 113, 911). Tal equivalencia pretendía interpretar el versículo Sal 44,10 (“a tu diestra una reina, con el oro de Ofir”), en el que se había visto a la Iglesia, en función de la realeza de María.

Como hemos visto, las imágenes occidentales de la Virgen ya no se presentan con vestiduras regias, pero reciben como atributos el cetro y la corona, que a menudo también lleva el Niño (*Virgen con el Niño*, ca. 1200, Limoges, Nueva York, Metropolitan Museum). Sin embargo, aún encontramos representaciones que subrayan la realeza de María, frente a su condición de Madre de Dios, especialmente aquellas en las que aparece sin el Niño y que, de lo contrario, no podríamos clasificar en ningún otro tipo iconográfico.



Fig. 269. *Maria Regina*, 1149, sello de la abadía de Vicogne o *Casa Dei*.

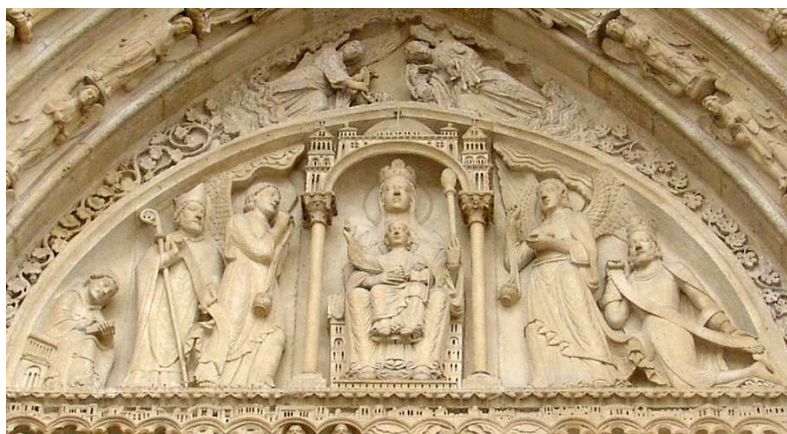


Fig. 270. *Maria Regina*, fines del s. XII, París, Notre-Dame, portal de Santa Ana.

<sup>319</sup> La realeza terrenal de Cristo parece presuponerse o es intrínseca al Hijo de Dios, por lo que no es fácil encontrar imágenes en las que aparezca con corona real. Vid. Mocholí Martínez, M. E., “El Padre corona al Hijo”, en García Mahiques, R. (dir. y coord.), *op. cit.*, 2015, pp. 483-493.

<sup>320</sup> Stroll, M., *op. cit.*, pp. 180, 182. La autora planteaba, en otro lugar (*vid.* p. 175), que una imagen de la Virgen entronizada con un Cristo adulto representaba a *Maria Regina*, tipo conceptual que, pese a las similitudes con el anterior, no puede ser confundido con él. También Lawrence había creído que se trata de una Coronación. Vid. Lawrence, M., *op. cit.*, p. 156.



En la Ile-de-France se conservan varios sellos, datados entre 1145 y 1150, con imágenes de la Virgen con corona flordelisada y entronizada en solitario. Pese a las dudas que semejante variedad tipológica pudiera suscitar, las inscripciones identifican a María sin lugar a dudas. En el sello del capítulo de París, por ejemplo, la Virgen alza su mano izquierda, mientras que sostiene una cruz, similar a una flor de lis, con la derecha. En el de la abadía de Vicogne (fig. 269), un florón remata el orbe en la mano derecha de María, que sujeta un libro abierto con la izquierda.

El tipo de *Maria Regina* pervive todavía como lo hemos definido al principio en algunas imágenes italianas. En este mismo siglo XII, se ha datado la imagen de la iglesia rupestre de Santa Maria in Grotta (fig. 271). Enmarcada por un arco y entronizada, María se presenta todavía como una emperatriz bizantina, con una gran corona enjorada y entre inscripciones griegas.



Fig. 271. *Maria Regina*, s. XII, Sessa Aurunca (Campania), iglesia rupestre de Santa Maria in Grotta.



Fig. 272. *Maria Regina*, 1161, Roma, Santa Francesca Romana.

En el mosaico romano de Santa Francesca Romana (fig. 272), la corona de María difiere del modelo occidental, así como sus vestiduras. La Virgen toma asiento sobre un trono y sujeta al Niño con la mano izquierda. Una de las novedades de esta obra es la posición de Cristo, pues no se sienta en el regazo de su madre, sino que se

encuentra de pie y la abraza. Ella, por otro lado, señala a su hijo con la mano derecha, como hace en las imágenes de la *Hodegetria*. ¿A qué tipo, entonces, convendría atribuir esta obra? Otra corona, en la parte superior de la imagen, refuerza su propósito de glorificación de la Virgen. La mano de Dios desciende del cielo, entre las nubes, con una corona vegetal destinada a la cabeza de María. La doble corona, por tanto, decanta la balanza hacia el tipo de *Maria Regina*, pues se trata de una imagen de glorificación de la Virgen.

En el tímpano del portal de Santa Ana de Notre Dame de París (fines del siglo XII) (fig. 270), la Virgen ostenta una vistosa corona y cetro, entre dos ángeles incensarios. María se presenta aquí como Madre de Dios, pues el Niño bendicente se sienta en su regazo, por lo que cumple todos los requisitos del tipo de la Virgen sedente en majestad. No obstante, ¿enfatan los atributos reales su condición de soberana por encima de su maternidad divina? Si es difícil discernirlo en esta imagen, durante la segunda mitad del siglo XII, la proliferación de imágenes escultóricas de la Virgen coronada en portadas francesas diluye la significación y los límites del tipo de *Maria Regina*.

Así, en el tímpano sur de la fachada occidental de la catedral de Chartres (ca. 1150) (fig. 32), la encontramos ya coronada, hieráticamente frontal, con el Niño sobre sus rodillas y flanqueada por dos ángeles, siguiendo la tradición bizantina (fig. 32), como en Hildesheim (fig. 257). Esta obra popularizó la combinación de diadema y corona flordelisada, su único atributo visible, en Francia y el norte de Europa. También en Italia se impuso el tipo septentrional de corona. Por tanto, a nivel formal, María pasó de ser la emperatriz bizantina a la reina de Occidente<sup>321</sup>, pero sobre todo, a nivel significativo, se había convertido en la Reina del Cielo: como en el tímpano parisino, en el portal norte de la catedral de Reims (fig. 273), un dosel arquitectónico del que pende una cortina abierta, representa la Jerusalén celeste sobre la figura entronizada de María con el Niño. Los ángeles se han retirado a las enjutas del arco que la rodean, ocupado también por pequeñas figuras angélicas.

Estas imágenes se reprodujeron en escenas de la Adoración de los Magos, por ejemplo en la iglesia de San Miguel de Estella (fines del siglo XII) (fig. 274) o en la fachada principal de la catedral de Tarragona (siglo XIV) (fig. 291). De esta manera, el camino recorrido por las imágenes de María coronada va desde un tipo conceptual a

---

<sup>321</sup> Lawrence, M., *op. cit.*, p. 161.

otro narrativo (si obviamos la catacumba de Priscila) (fig. 243); mientras que el tipo de la Virgen en Majestad o Trono de Sabiduría siguió el camino contrario, al menos en una de sus variantes.



Fig. 273. *Maria Regina*, 1180, Reims, catedral, portal norte, derecha.



Fig. 274. *Adoración de los magos*, fines del s. XII, Estella (Navarra), San Miguel.

En este último tipo iconográfico, hemos incluido ejemplares de María coronada, pertenecientes a distintas disciplinas artísticas, que podríamos haber mencionado aquí, como la imagen escultórica conservada en Saint-Denis (fig. 37), la del antependio del altar de la iglesia de Lisbjerg, de Dinamarca (fig. 38) o la vidriera del coro alto de la catedral de Chartres (fig. 39). Todas ellas de entre 1135 y mediados del siglo XII. Ya a finales de esa centuria, las imágenes coronadas de la Virgen sedente en majestad o de la Virgen de la Leche eran tan comunes y las de *Maria Regina*, como en sus primeros ejemplares, tan poco que parece inútil continuar el estudio de este último tipo más allá de esa fecha.

Es más, existen imágenes de la Virgen con el Niño en las que María no está coronada y, sin embargo, recibe el título de señora. En el tímpano de la iglesia de Santa María, de Cornellà de Conflent (s. XII), una *Maiestas Marie* sin corona, dentro de una mandorla y flanqueada por dos ángeles, aparece rodeada de la siguiente inscripción: HEREDES VITE, DOMINAM LAUDARE VENITE, PER QUAM VITA DATUR, MUNDUS PER EAM REPARATUR. El *Salterio de Winchester* (ss. XII-XIII) va más allá, pues una imagen de María entronizada entre dos ángeles, sin el Niño y sin corona, y con las manos alzadas aparece inequívocamente identificada como REINE DEL CIEL

(fig. 275). Las nubes en la parte inferior de la miniatura sitúan la escena en el ámbito celestial, por lo que se ajusta al tipo de *Regina coeli* como Trens lo ha descrito.

No obstante, vale la pena tener en cuenta algunas consideraciones más. Por ejemplo, después del año 1200, María pasa del tímpano al parteluz, donde aparece de pie: Notre Dame de París (1210-1220, el Niño no es original), Amiens (1220-1230), Reims (1245-1255), *Vièrge Dorée* de Amiens (1259-1269) (fig. 276). Esta última está rodeada de ángeles que curiosamente sujetan su nimbo, no su corona, por lo que no pertenece al tipo narrativo de la Coronación de María. También la representan de pie y coronada, gran parte de las veces, escultores italianos como Giovanni Pisano, Tino da Camaino o Nino Pisano.



Fig. 275. Reina del Cielo, *Salterio de Winchester*, mediados del s. XII-segunda mitad del s. XIII, Londres, British Library, Cotton MS Nero C IV, fol. 30r.



Fig. 276. *Vierge Dorée*, segunda mitad del s. XIII, Amiens, catedral.

No podemos poner aún punto final a este capítulo, pues a pesar de lo expuesto anteriormente, en el siglo XIII todavía encontramos imágenes de *Maria Regina* según el modelo bizantino; por ejemplo, en Santa Maria del Sorbo, en Campignano (fig. 277), que es al mismo tiempo un ejemplo de *Hodegetria*, e incluso fuera de Italia, en la cúpula de la alemana iglesia de Santa Maria zur Höhe, en Soest. La influencia oriental aún se va a dejar sentir en la pintura italiana de la baja Edad Media, pero ya difícilmente

podremos hablar del tipo de *Maria Regina*, sino de *Regina Coeli*. Este es el título que recibió la *Salus Populi Romani*<sup>322</sup> (fig. 55) en el siglo XIII, aunque ni siquiera se presenta entronizada, y con el que es conocido también el icono toscano de Santa María de Flumine (fig. 46). Esto último, pese a que las imágenes coronadas de la Virgen no son tan frecuentes en Florencia como en Siena. Del mismo autor, Coppo di Marcovaldo, es muy probablemente una imagen conservada en Orvieto (fig. 278), semejante en casi todo a su *Virgen del Bordón*, de Siena (fig. 47), pero con corona. ¿Es suficiente este atributo para considerar que no se trata de una imagen de la Virgen sedente en majestad como hemos juzgado que era la anterior o incluso de una *Hodegetria*? En esta época, además, María rechaza atributos reales como el cetro y, en su lugar, lleva un lirio, una rosa o cualquier otra flor o fruta, que alcanza al Niño<sup>323</sup>.



Fig. 277. *Santa María del Sorbo*, principios del s. XIII, Campignano (Lazio).

Fig. 278. *Virgen con el Niño*, Coppo di Marcovaldo, ca. 1265, Orvieto, procedente de Santa Maria dei Servi, Museo dell'Opera del Duomo.

Por otro lado, se generaliza el título de Reina del Cielo, como la llama Dante en *La Divina Comedia*<sup>324</sup>. Y, como ya sucedía en el ábside de Santa María in Trastevere (fig. 268), la Virgen comparte trono con Cristo en el de Santa María Maggiore (fig.

<sup>322</sup> Bartholomaeus Tridentinus (ca. 1240) en el *Cod. Vat. Barberinus latinus 2300*, fol. 23v. *Vid.* Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 96.

<sup>323</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 184.

<sup>324</sup> “Hijo de la gracia, el estar gozoso no te será posible / teniendo los ojos aquí abajo; / mira los círculos hasta lo más remoto, / hasta que veas el trono de la Reina, / de la cual este reino es devoto súbdito” (Paraíso, canto XXXI, 112-117).

279). Ambas figuras están centradas, a diferencia del mosaico anterior, donde era Cristo el que se situaba en el eje. Un círculo estrellado alrededor de la pareja demarca el cielo, fuera del que se encuentran los ángeles, santos y donantes. Las manos de María se disponen en posición de intercesión, mientras que Cristo acaba de coronar a su madre. El mosaico, por tanto, muestra a María después de la Asunción, en el momento en que Cristo la corona como Reina del Cielo. Su mano aún sobre la gran corona de la Virgen indica su pertenencia al tipo narrativo de la Coronación de María.



Fig. 279. *Coronación de María*, Jacopo Torriti, ca. 1295, Roma, Santa Maria Maggiore.

Durante el siglo XIV, veremos pocos Niños coronados; por el contrario, María sí llevará corona o dos ángeles la colocarán sobre su cabeza<sup>325</sup> (fig. 285), en un acto que no podemos considerar de Coronación si la Virgen está acompañada de Cristo Niño. Semejantes imágenes estarían más cerca del tipo iconográfico que mencionaremos a continuación: Cristo Niño corona a su madre.

Aunque el arte italiano de raíz bizantina realizado en torno al 1300 evitaba casi siempre la corona en imágenes marianas, el tipo de *Maria Regina* da sus últimos coletazos en la Italia del siglo XIV. De importación romana, es la figura de cuerpo entero conocida como *Virgen de la Impruneta*, la imagen más antigua de *Maria Regina* en la Toscana<sup>326</sup>; mientras que la bizantinizante imagen de *Maria Regina entre San*

<sup>325</sup> Schiller, G., *op. cit.*, p. 188.

<sup>326</sup> Kirschbaum, E., *op. cit.*, 184.

*Jenaro y Santa Restituta*, de Lello da Orvieto (1322), en la catedral de Nápoles (fig. 280), fue realizada en 1322. La corona, aparentemente occidental, está formada en realidad por doce estrellas más una cruz central. El tocado sobre el que se dispone recuerda al de las emperatrices bizantinas, aunque sus vestiduras son clásicas. Su carácter regio, no obstante, viene realzado por un enorme cetro crucífero que sostienen tanto María como su hijo.



Fig. 280. *Maria Regina entre san Jenaro y santa Restituta*, Lello da Orvieto, 1322, Nápoles, catedral, basílica de Santa Restituta.

El alcance teológico del tipo de *Maria Regina* y la complicada, en ocasiones, convivencia de este título mariano con otras prerrogativas de la Virgen, como su condición de Madre de Dios, se evidencia a la perfección en un fresco realizado por Ambrogio Lorenzetti en la capilla Montesiepi de San Galgano (ca. 1336) (fig. 281). Pese a tratarse de una obra bajomedieval, el autor ha tenido dificultades en hacer coincidir ambos privilegios. Son numerosísimas las imágenes de María, en las que se presenta como reina, pero que pertenecen, principalmente, a un tipo iconográfico diferente; cosa que ocurría ya en las primeras representaciones de este tipo, que hemos considerado ejemplos de *Maria Regina* (figs. 245, 248, 249, 254 y 255). La Virgen con corona o siendo coronada por ángeles (figs. 166 y 220) ha aparecido en todos los tipos que hemos estudiado hasta el momento, como si su condición de Reina del Cielo se diera por sentado en cualquier circunstancia. Tal representación parece tener como

consecuencia el desvanecimiento de los límites entre tipos iconográficos, en concreto, la disolución del tipo de *Maria Regina* en cualquier otro.

Bien es cierto que su condición de Reina del Cielo deriva del hecho de ser Madre de Dios, por lo que no se entiende una sin la otra. Lorenzetti, no obstante, ha distinguido claramente entre las dos. En el fresco al que nos referíamos, vemos a María entronizada con el Niño sobre una de sus rodillas. A sus pies, se recuesta la figura de Eva, vestida con una túnica blanca. En una de sus manos sujeta el fruto del pecado, un higo; mientras que la serpiente reptaba sobre su regazo. En la otra mano, una filacteria reza lo siguiente: FEI PECCHATO P[ER] CHE PASSIO / NE SOFERSE XNO CHE QUES / TA REHA SORTE NEL VENTRE / A MOSTRA REDENTIONE [COMETÍ EL PECADO POR EL QUE CRISTO, A QUIEN ESTA REINA LLEVÓ EN SU VIENTRE, SUFRIÓ LA PASIÓN POR NUESTRA SALVACIÓN<sup>327</sup>].

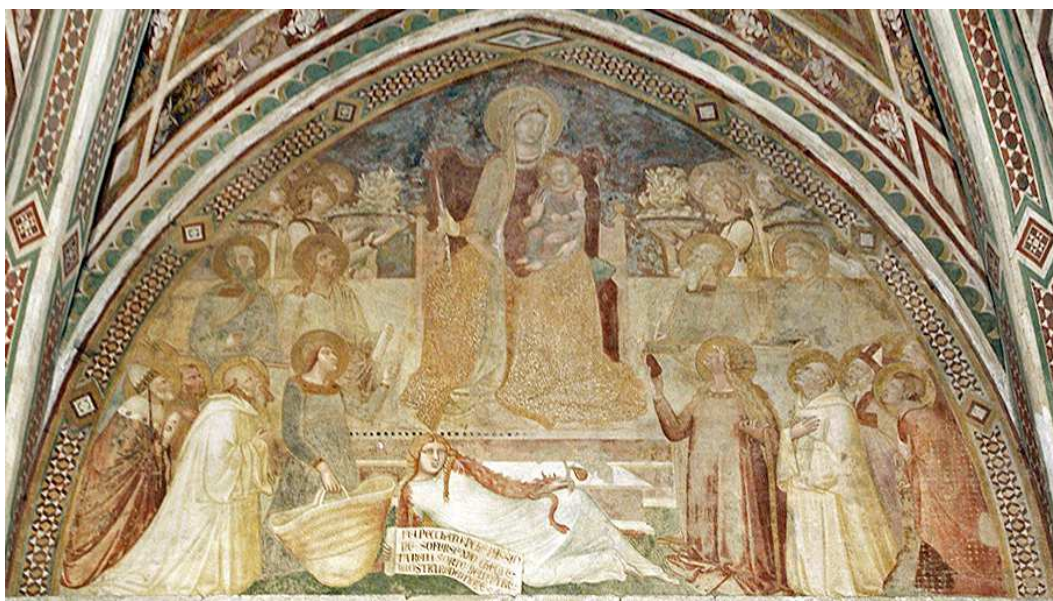


Fig. 281. *Maestà*, Ambrogio Lorenzetti, ca. 1336, San Galgano (Toscana), capilla de Montesepe.

Eva se refiere a María como reina y así es como Lorenzetti la representó en un primer momento. En su versión original, María estaba coronada y no sostenía al Niño, sino que tenía un cetro en la mano izquierda y un orbe en la derecha. Semejante representación fue eliminada poco después de completarse el fresco y reemplazada por la más tradicional imagen de la Virgen con el Niño. La restauración llevada a cabo en

<sup>327</sup> Williamson, B., *op. cit.*, 1996, p. 287. La traducción es nuestra.



1966 descubrió la mano derecha original de María con el cetro, lo que ha dado lugar a una curiosa figura con tres manos (fig. 283).

Pese a la inclusión final del Niño, como ya hemos visto en otras ocasiones, el énfasis recae en la figura de María, en tanto agente de la Salvación, del mismo modo que Eva había sido el agente de la caída. Se contraponen, por tanto, las dos mujeres que tan activo papel han tenido en la historia de la Redención. La Virgen, aquí finalmente representada en majestad, volverá a aparecer en relación tipológica con Eva, la mayoría de las veces como Virgen de la Leche (figs. 163 y 164), e incluso como Virgen de la Humildad (fig. 223), resaltando así su activa participación en la Salvación de la Humanidad concibiendo, dando a luz y amamantando al Hijo de Dios. De su maternidad divina, así como de su condición de corredentora, se desprende su exaltación como Reina del Cielo, que había sido la primera opción del pintor.



Figs. 282 y 283. *Anunciación y Maestà* (detalle), Ambrogio Lorenzetti, ca. 1336, San Galgano (Toscana), capilla de Montesiepi.

El programa iconográfico se completa, en el registro inferior, con la Anunciación (fig. 282). La escena en la que María acepta los planes de Dios acompaña, de una forma u otra, numerosas imágenes de la Virgen (figs. 164, 170, 178, 179, 189, 192, 193, 198, 200 y 222) en las que se intenta poner de manifiesto su imprescindible participación en la Redención del género humano.

En los siglos XIV y XV, los venecianos recurrieron a un manto sembrado de estrellas, en lugar de al esquema imperial, para exaltar el aspecto de María, cuya

habitual modestia chocaba, según Francastel, con su gusto por el lujo<sup>328</sup>. En una de estas imágenes, sin embargo, el pintor Carlo Crivelli (fig. 284), cuyas vírgenes suelen llevar corona, no sólo no ha cuajado de estrellas el manto azul de María, sino que ha dispuesto su corona en el suelo, a sus pies. Sobre el trono, una inscripción alude a su condición de soberana celestial: MEMENTO MEI MATER DEI REGINA CELI LETARE.

Una imagen del Maestro de Perea (fig. 285), activo en Valencia entre los siglos XV y XVI, replica la obra veneciana en los colores de la indumentaria mariana: manto azul con forro verde y túnica roja. La sencillez de su vestimenta contrasta con la riqueza de los tejidos que la rodean, característicos de la floreciente industria sedera valenciana a finales de la Edad Media. El resto de la imagen, no obstante, difiere en su disposición. Se trata, en realidad, de una obra sincrética, pues combina el tipo de la Virgen de la Leche, con referencias a la Anunciación y a la Coronación, así como al tipo de la *Eleousa*.

Predomina el primero, pues María, con la mirada fija en el espectador, sujeta uno de sus pechos, listo para amamantar al Niño. Éste, en cambio, mira a su madre y acerca su rostro a la mejilla de ella. A la izquierda de la Virgen, un ángel con una vara de azucenas y una filacteria (AVE GRATIA PLENA) alude a la Anunciación, así como el texto tejido en la banda inferior de la tela que cubre el trono (AVE MATER DEI GRATIA PLENA DOMINUS). Finalmente, dos ángeles disponen una gran corona sobre su cabeza.

En un contexto distinto se trataría de una imagen de la Coronación de María, aquí sin embargo carece de sentido narrativo, por lo que debemos considerarlo un acto de glorificación: la maternidad divina de la Virgen, cuyo origen se remonta al momento de la Anunciación y encarnación del Hijo de Dios, se manifiesta en la lactancia de Cristo y le valdrá a la Madre de Dios ser elevada a la categoría de Reina de los Cielos y, por ende, Reina de los Ángeles<sup>329</sup>. Así pues, salvo en el caso del fresco de Lorenzetti, la realeza de María ya no se representa al margen de cualquier otra prerrogativa y, por tanto, tipo iconográfico. En el siglo XV, incluso las imágenes de la Coronación de María se desvanecen ante la multiplicación de Vírgenes entronizadas<sup>330</sup>.

---

<sup>328</sup> Francastel, G., *op. cit.*, p. 90.

<sup>329</sup> García Mahiques, M., *op. cit.*, 1995, p. 191; Pelikan, J., *op. cit.*, p. 149.

<sup>330</sup> Francastel, G., *op. cit.*, p. 326.



Fig. 284. *Virgen con el Niño entronizada y donante*, Carlo Crivelli, 1470, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 285. *Virgen de la Leche*, Maestro de Perea, fines del s. XIV-principios del s. XV, París, Musée des Arts Décoratifs.



Fig. 286. *Virgen con el Niño y cuatro ángeles*, ca. 1510-1515, Gerard David, Nueva York, Metropolitan Museum.

Vale la pena destacar, no obstante, una imagen de principios del siglo XVI. Basada en una obra de Van Eyck, en la que sólo aparece la Virgen con el Niño y dos ángeles (*Virgen de la fuente*, Jan van Eyck, ca. 1439, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Gerard David lleva a cabo una representación de la Coronación (fig. 286). La escena transcurre bajo el umbral de la *Porta Coeli*, que permite atisbar un paisaje natural en medio del cual se aprecia una ciudad amurallada. Sobre la cabeza de María, dos ángeles se disponen a coronarla como *Regina coeli*, mientras que otros dos tocan un harpa y un laúd. Este homenaje musical que le rinden las jerarquías angélicas la distingue también como *Regina angelorum*. Pero además, el papel de la Virgen como *Co-Redemptrix* viene señalado por el color rojo de su manto, el color de la Pasión de Cristo; por las palabras IHESVS [RE]DEMP[T]OR], que se pueden leer en el lienzo que envuelve al Niño; las cruces en la frente de los ángeles y las flores que representan los Siete Dolores de la Madre de Dios<sup>331</sup>.

<sup>331</sup> Ainsworth, M. W., “Virgin and Child with Four Angels”, en Evans, H. C., *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, Hew Haven, Londres, Yale University Press, 2004, p. 593.

Tras todo lo expuesto anteriormente, queda claro que *Maria Regina* y *Regina coeli* pueden llegar a ser tipos diferentes, pese a estar basados en los mismos supuestos teológicos. Del mismo modo, aunque de manera sutil, difieren los de *Regina coeli* y *Regina angelorum*, aunque sólo sea por cuestiones circunstanciales, como la ubicación de los personajes sagrados. La confusión tipológica que ofrece la última imagen (fig. 286) es un buen ejemplo de la delgada línea que separa a ambos. Del mismo modo, las imágenes de *Maria Regina* se solapan con las de otros tipos, especialmente con el de la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría. La primera, no obstante, es más versátil -María puede estar de pie o sentada, puede llevar al Niño o presentarse sola- y sus elementos distintivos tan poco consistentes que hemos llegado a plantearnos si se trata verdaderamente de un tipo iconográfico o debe ser considerado únicamente un título, como podrían ser el de *Regina coeli* o *Regina angelorum*. A pesar de ello, los argumentos expuestos en este capítulo son suficientes para disipar la duda.

Terminamos con las palabras de Sor María de Jesús de Ágreda que, en 1670, recoge y lleva hasta el extremo la realeza de María, en su *Vida de la Virgen María*:

[...] fue levantada [...] a la diestra de su Hijo y Dios verdadero y colocada en el mismo trono real de la beatísima Trinidad, adonde hombres, ni ángeles, ni serafines llegaron, ni llegarán jamás por toda la eternidad. Ésta es la más alta y excelente preeminencia de nuestra Reina y Señora: estar en el mismo trono de las divinas personas y tener lugar en él, como Emperatriz, cuando los demás lo tienen de siervos y ministros del sumo Rey<sup>332</sup>.

## 2.2. CRISTO NIÑO CORONA A SU MADRE

La mano del Niño en la corona de su madre equivaldría a una coronación, según Trens<sup>333</sup>; Réau, por el contrario, lo considera más propio de una imagen de glorificación de la Virgen, que no debe confundirse con aquella. La historiografía actual parece decantarse por esta última opción. Como ya hemos avanzado, las imágenes en las que el Niño deja caer una mano sobre la corona de María no son escenas de su Coronación<sup>334</sup>, entendida como tipo iconográfico narrativo, ya que la tierna edad del Hijo de Dios no se corresponde cronológicamente con los “hechos” representados en las imágenes

---

<sup>332</sup> Pelikan, J., *op. cit.*, p. 208.

<sup>333</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 599.

<sup>334</sup> Ni tampoco una representación sintética de la misma, como opina Cerdà Garriga, M. M., “Las imágenes de María en el gótico mallorquín. Tipologías y variantes iconográficas”, *Eikon/Imago*, 3 (2013), pp. 164-165.

pertenecientes al mismo, pues sólo como adulto puede Cristo entronizar a su madre en el cielo.

En cualquier caso, dado que se genera en un marco constituido por una serie de manifestaciones religiosas e ideas sobre la soberanía mariana desarrolladas a partir del siglo XII, este tipo, como la Coronación de la Virgen por Cristo resucitado o dos ángeles, también resalta la realeza de María, aunque desde un punto de vista diferente. En este último caso, la imagen culmina el ciclo de la Asunción y Glorificación de María y la coronación premia la fidelidad de la Madre de Dios, aparte de recalcar su maternidad divina; mientras que aquí la acción del Niño subraya únicamente esta última circunstancia<sup>335</sup>. En todo caso, el carácter narrativo del tipo que estamos tratando vendría dado por el hecho de que “ilustra” una fuente distinta.

Varios autores consideran que los fundamentos del tipo se encuentran en uno de los *exempla* de la obra de Cesáreo de Heisterbach, *Dialogus Miraculorum* (VII, 46)<sup>336</sup>, en el que se establece un diálogo sobre la realeza de Cristo y de la Virgen en relación a su Encarnación. En el monasterio de Yesse (Países Bajos), fundado hacia 1216, existía una imagen de la Virgen con el Niño en su regazo –“*opere angelico decenter exculpta*”–, en la que se produjo un milagro y delante de cual el autor habría dicho misa: durante la lectura del Evangelio, Cristo se puso de pie sobre el regazo de su madre y se colocó su corona, que simboliza a la Virgen, la cual dotó de naturaleza humana a su hijo. Más tarde, durante el rezo del Credo, al pronunciarse las palabras *Et homo factus est*, el Niño devolvió la corona a su madre y se sentó de nuevo en su regazo, simbolizando la divinidad de Jesús y concretamente su realeza, de la que participa su madre. En su sermón sobre la Asunción de María, san Bernardo ya había anticipado esta doble coronación, o *susceptio*, al referirse a la glorificación celestial de la Virgen, aunque son

<sup>335</sup> Crispí, M., “El *Dialogus Miraculorum* de César d’Heisterbach font d’una particular iconografia mariana: el Nen Jesús corona a la Verge”, en Melero Moneo, M. L. *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 308.

<sup>336</sup> Beitz, E., *Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst*, Augsburg, Dr. Benno Filser, 1926, p. 41 <<http://de.wikisource.org>> 29-4-2013; Schaeffer, C. *La sculpture en ronde-bosse au XIV siècle dans le duché de Bourgogne*, París, 1954, p. 44; Andersson, A., “Kristusbarnet kröner sin moder. Ett motiv ur Caesarius av Heisterbachs Dialogus Miraculorum i svensk 1300-talskonst?”, *Forn Vännen. Journal of Swedish Antiquarian Research*, 52 (1957), pp. 78-81 <<http://samla.raa.se>> 12-4-2013; Baron, F., “La Vierge couronné par l’Enfant, et foulant aux pieds uns sirène”, *Les fastes du gothique*, París, 1981, núm. cat. 41, p. 96; Español i Bertran, F., “Les imatges marianes. Prototips, rèpliques i devoció”, *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, 15 (2002-2003), p. 101. En una obra anterior, Francesca Español plantea que el tipo pudo originarse en el ámbito de la eboraria, cuyo reducido marco conduciría a una economía de medios que llevó a suprimir a los ángeles encargados de coronar a María en algunos marfiles. Se muestra de acuerdo, no obstante, en que estas obras tampoco serían imágenes de la Coronación de María. Vid. Español i Bertran, F., “Jaume Cascalls revisado. Nuevas consideraciones y obras”, *Locvs Amoenus*, 2 (1996), p. 83.

las imágenes escultóricas basadas en el texto de Heisterbach las que mejor la ejemplifican<sup>337</sup>. No es éste, sin embargo, el único milagro en el que la corona juega un rol especial en representaciones de la Virgen (XII, 36; VII, 35).



Fig. 287. *Cristo Niño corona a su madre*, cáliz, s. XIV, iglesia de Vaddö (Suecia).

Fig. 288. *Cristo Niño corona a su madre*, patena, s. XIV, iglesia de Alunda (Suecia).

Fig. 289. *Cristo Niño corona a su madre*, 1321, Hildesheim (Baja Sajonia), capilla de Santa Ana, tímpano.

Fig. 290. *Cristo Niño corona a su madre*, segunda mitad del s. XIV, Gau-Bischofsheim (Renania-Palatinado).

Todo indica que, en la imagen descrita por Cesáreo de Heisterbach, María estaba sentada y así es como la encontramos en dos obras de orfebrería: un cáliz de la iglesia de Vaddö (fig. 287) y una patena de la de Alunda (fig. 288), ambas en Suecia. En la primera, el Niño se pone de pie en el banco sobre el que se sienta su madre, mientras que en la segunda, más fiel al relato, Cristo está de pie sobre una de las rodillas de la Virgen, pero vuelve la cabeza hacia un pájaro que sostiene en la mano con la que no corona a su madre. Todavía en Suecia, las figuras centrales de un retablo de la iglesia de Hubbo presentan al Niño de pie entre las figuras sedentes de María y santa Ana. Cristo sostiene la bola del mundo y posa los dedos sobre la corona de su madre, aunque su brazo ha desaparecido. De la misma época (1321) y con una disposición similar, en el tímpano de la capilla de Santa Ana de la catedral de Hildesheim (fig. 289), el Niño al completo esta vez, corona a su madre.

Ya de pie, debido según Andersson a la representación del tipo en estilo gótico, se encuentra la Virgen de Gau-Bischofsheim (Alemania), de la segunda mitad del siglo XIV (fig. 290). Sin embargo, uno de los primeros ejemplos de este tipo iconográfico, datado hacia 1310-1320, ya presenta a María estante: la Virgen de Rosstal (Núremberg, Germanisches Nationalmuseum). Como la imagen de Alunda, un cetro flordelisado en

<sup>337</sup> Crispí, M., *op. cit.*, pp. 310-311. Ver nota 50.

manos de la Virgen de Gau-Bischofsheim acentúa la realeza de la Madre de Dios, que el Niño ha tratado de subrayar con su gesto.

Pero el tipo iconográfico no se limitó al norte de Europa, pues también existen ejemplares en Francia, Italia y Portugal. Pese a las obras anteriores, se trata de un tipo escasamente representado en el ámbito europeo, al menos en comparación con las imágenes que encontramos en la Corona de Aragón<sup>338</sup>. Un buen ejemplo de este tipo es la *Madonna della Cintola* de Giovanni Pisano, realizada a principios del siglo XIV (fig. 291). Madre e hijo unen sus miradas, mientras el Niño dirige una mano a la corona con florones de María, que está de pie y lo sujeta en su brazo izquierdo. Aún sentada y con Cristo de pie sobre una de sus rodillas, la imagen mariana de la Adoración de los Magos en la fachada principal de la catedral de Tarragona (fig. 292), podría incluirse en este tipo de glorificación de la Virgen. El Niño no alcanza la corona de su madre, pero dirige una mano, hacia su cabeza.



Fig. 291. *Madonna della Cintola*, Giovanni Pisano, atr., 1312-1313, Prato, catedral di Santo Stefano, capella della Sacra Cintola.

Fig. 292. *Adoración de los magos* (detalle), s. XIV, Tarragona, catedral, fachada principal.

La imagen tarraconense reproduce la actitud del Niño en numerosas imágenes trecentistas de Cataluña, pues en ningún otro sitio se difundió tanto este tipo. La más antigua es la *Mare de Déu de la Serra* de Montblanc, realizada con anterioridad a 1324 (fig. 293), año en que fue copiada en la Virgen de Forès (Tarragona). Igualmente la reproduce una imagen procedente de Conesa, ahora en el Museo de Solsona, y la del parteluz de la puerta de los Apóstoles de Morella (ficha nº 2). Cabe mencionar también

<sup>338</sup> Español i Bertran, F., *op. cit.*, 2002-2003, p. 101.

la *Virgen de Camarasa*, la desaparecida de Jaume Cascalls, de mediados del trescientos (fig. 294), o la de Boixadors, ya de la segunda mitad del siglo XIV (fig. 295), la del Museo Diocesano de Lleida, la de Monistrol de Montserrat y la del Museo Marès de Barcelona (atribuida a Berenguer Ferran de Manresa, s. XIV)<sup>339</sup>.



Fig. 293. *Mare de Déu de la Serra*, atribuido a Pere Bonneuil, antes de 1324, Montblanc (Tarragona).

Fig. 294. *Cristo Niño corona a su madre*, Jaume Cascalls, ca. 1350, Vilajoan (Girona), paradero desconocido.

Fig. 295. *Mare de Déu de Boixadors*, 1350-1370, proviene de Boixadors (Barcelona), Vic, Museu Episcopal.

A diferencia del anterior, y de todos los demás expuestos hasta el momento, Cristo Niño coronando a su madre es un tipo principalmente escultórico. Esta misma actitud del Hijo de Dios, que encontraremos también en esculturas valencianas de la misma época, enfatiza la condición real de María y debe ser considerada como de glorificación por parte, y a través, del Niño hacia su madre.

<sup>339</sup> Español i Bertran, F., *op. cit.*, 1996, p. 82; Español i Bertran, F., “El maestro de los Alamany de Cervelló y la primera escultura trecentista en Tarragona”, *Locvs Amoenus*, 1 (1995), p. 69-71; Español i Bertran, F., *op. cit.*, 2002-2003, p. 102.



## **SEGUNDA PARTE**

### **PRESENCIA ESCULTÓRICA DE LA VIRGEN EN EL REINO DE VALENCIA**



## 3. Antes de la Madre de Dios

### 3.1. SUPERVIVENCIA DE LA ANTIGÜEDAD

#### 3.1.1. CRUCES DE PIEDRA EN PIEDRAS PAGANAS. HERMES Y LA ENCRUCIJADA

En 1531 se publicó la primera edición del *Emblematum liber* de Alciato, el primer libro de emblemas. Uno de ellos tenía por lema “QVA DII VOCANT EVNDVN [Que hay que ir por donde los dioses nos dicen]”<sup>340</sup>, que se glosa en el epigrama siguiente:

*In trivi mons est lapidum; supereminet illi  
Trunca Dei effigies, pectore facta tenus.  
Mercurii est igitur tumulus,  
suspén viator  
Serta Deo, rectum qui tibi monstret iter.  
Omnes ‘in’ trivi sumus,  
atque ‘hoc’ tramite vitae  
Fallimur, ostendat ni Deus  
ipse viam.*

[En la encrucijada hay un montón de piedras, del que sobresale una imagen truncada de Dios, hecha sólo hasta el pecho, pues se trata de un túmulo de Mercurio. Dedícale, caminante, una guirnalda, para que te muestre el camino recto. Todos estamos en una encrucijada, y en esta senda de la vida nos equivocamos si Dios mismo no nos muestra el camino].

La imagen que ilustra el texto (fig. 296) presenta una figura masculina, de medio cuerpo, que emerge de una pila de piedras, situada en la intersección de tres caminos. El

<sup>340</sup> Alciati, A., *Emblemas*, ed. de S. Sebastián, Torrejón de Ardoz, Akal, 1993, p. 37.

hombre está desnudo, lleva barba y bigote y dos cuernos en la cabeza. En la mano derecha sujeta un caduceo, mientras que con la izquierda señala uno de los caminos que parten del túmulo sobre el que se asienta. Se trata del dios Mercurio, mencionado en el epigrama e inequívocamente identificable por su caduceo, si bien los cuernos de su cabeza podrían derivar de la interpretación errónea de su casco alado. Este emblema, así como sus posteriores reediciones, fue considerado por Bárbara Bowen, que trató de determinar su significación: el camino de la vida es difícil y necesitamos quien nos guíe<sup>341</sup>. Así, los “dioses” del lema pasan a ser un solo dios en el epigrama, el Dios cristiano, representado por Mercurio.



Fig. 296. Alciati, A., *Emblematum liber*, Augsburg (Baviera), 1531, fol. D8v, pp. 222, 225.



Fig. 297. Alciati, A., *Emblematum libellus*, París, 1534, p. 81, pp. 224f.

<sup>341</sup> Bowen, B. C. “Mercury at the Crossroads in Renaissance Emblems”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 48 (1985), p. 222.

En la edición de París de 1534 (fig. 297), sólo tres años después de la primera, la representación de Mercurio es más exacta: el casco alado ahora sí cubre la cabeza del dios, que ya no se presenta desnudo. Se ha mantenido el montón de piedras que sustituye a la parte inferior de su cuerpo, así como el caduceo y el gesto indicador. No obstante, ha desaparecido la triple intersección de caminos que partía del túmulo y Mercurio parece señalar innecesariamente una sola vía que se pierde en la distancia, al borde de la cual se asienta.



Fig. 298. *Emblemata*, Lyon, 1548, p. 11 (p. 225).



Fig. 299. *Diverse imprese*, Lyon, 1549, p. 9, p. 226.

El grabado realizado para la edición de Lyon de 1548 (fig. 298) muestra también una única vía por la que transitan dos viajeros, mientras que Mercurio, esta vez de cuerpo entero, aparece sentado a un lado sobre una roca. Casi idéntico es el de 1549 (fig. 299), aunque en éste se ha subsanado el “error” anterior ya que se han borrado las piernas de Mercurio para dar la impresión de que surge de la roca; si bien, otras versiones posteriores mantendrán los elementos introducidos en la primera edición lionesa (fig. 298), como la de 1554 (fig. 300), también de Lyon, la de Amberes de 1557 o la de Frankfurt de 1567, es decir, un único camino aparente, dos viajeros y la figura completa del dios Mercurio, sobre una roca o un monton de piedras, que señala con una mano y sostiene el caduceo con la otra.

Pero una nueva versión editada en Padua en 1618 (fig. 301) recupera la tipología original en la que Mercurio, con sombrero alado y caduceo, surge de un peñasco del que parten tres esquemáticos caminos. Alrededor de la roca, unas pocas piedras pretenden emular el antiguo montículo y, al fondo, la lejanía en la que se percibe una ciudad, que

ya se vislumbraba en la edición de 1577, ubica la escena en un paraje inhóspito y no domesticado.



Fig. 300. *Emblematum libri duo*, Lyon, 1554, p. 80.



Fig. 301. Alciati, A., *Emblemata*, Padua, 1618, p. 18, p. 226.



Fig. 302. Baudoin, J., *Recueil d'Emblemes Divers*, París, 1638, p. 518 (p. 227).

También los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, según la edición madrileña de 1610, reproducen esta escena con el lema “MEDIO TUTISSIMUS SIBI [Irás más seguro por el camino de en medio]”. Mercurio señala una de las tres sendas que parten de una columna o un pozo, rodeado de piedras, del que surge su torso. Un último grabado del *Recueil d'Emblemes Divers* de Jean Baudoin, editado en París en

1638 (fig. 302), retoma el esquema anterior con algunas modificaciones. De nuevo, Mercurio aparece sentado a un lado del camino, transitado por un mayor número de personas, que esta vez se bifurca claramente en dos vías, una de las cuales asciende hasta un templete situado en lo más alto de una montaña.

Las diferentes versiones gráficas de este emblema se han superpuesto a lo largo de los años. Sin embargo, algunas ediciones han conservado los elementos básicos del grabado original, incluso tiempo después de haberse publicado la primera edición. La de 1531, a pesar de las incorrecciones tipológicas, transmite de forma más fidedigna todas las implicaciones del mito de Mercurio. Por otro lado, la encrucijada, que en algunos grabados desaparece, está explícitamente mencionada en el epigrama: *in trivio* alude inequívocamente a un cruce de tres caminos, tal como vemos en la edición primitiva.

Hermes (o Mercurio) era el dios guardián de los caminos en cuyo honor se erigían cúmulos líticos, que fueron el origen de las posteriores hermas (fig. 303), sobre los que cada transeúnte añadía una piedra. El Renacimiento ofreció diversas interpretaciones de esta costumbre. Desde que se trataba simplemente de una cuestión práctica: un gesto desinteresado de los caminantes con el que contribuían a eliminar los obstáculos del camino; hasta que poseía un sentido simbólico: las piedras se identificaban con las pequeñas partes de una *oratio*, ya que Mercurio también era el patrón de la elocuencia. De igual forma, el amontonamiento de piedras podría haber contribuido a levantar la estatua de Mercurio, ser una muestra de veneración<sup>342</sup> o de agradecimiento de los viajeros por indicarles el camino correcto en los cruces<sup>343</sup>, un acto para propiciar la protección divina o un rito para alejar el mal, que presumiblemente acechaba los caminos y sus siniestras intersecciones<sup>344</sup>. También se depositaban pequeñas ofrendas para mitigar el hambre de los viajeros necesitados o se colgaban guirnaldas de flores, como se menciona en el epigrama, para que el dios mostrara “el camino recto”.

En las épocas más antiguas, Hermes, como otras divinidades, era adorado en la forma de una pila de piedras o de un bloque amorfo de madera o pétreo, que posteriormente tomó forma de falo, pues estaba asociado con la fertilidad y la suerte. La literatura antigua ofrece numerosos testimonios sobre la existencia de estos

---

<sup>342</sup> *Ib.*

<sup>343</sup> Alciati, A., *op. cit.*, p. 37.

<sup>344</sup> Puhvel, M., *The Crossroads in Folklore and Myth*, Nueva York, Berna, Frankfurt, París, Lang, 1989, p. 4.

monumentos líticos, incluso en nuestras tierras. Encontramos uno en la *Vulgata Sixto-Clementina* (“*Sicut qui mittit lapidem in acervum Mercurii, ita qui tribuit insipienti honorem* [Como el que echa una piedra en el montón de Mercurio: así el que da honor al necio]”, Prob 26,8), la traducción de la Biblia realizada por san Jerónimo, lo que nos indica que, todavía en su época, se conocían estos cúmulos<sup>345</sup>. Homero ya los menciona en *La Odisea* por boca del porquerizo Eumeo: “Al volver, cuando ya me hallaba más alto que la ciudad, donde está el cerro de Hermes, vi que una velera nave bajaba a nuestro puerto [...]”<sup>346</sup>.



Fig. 303. Herma.



Fig. 304. *Mercurio*, s. I d. C., procedente de l'Alter (Chilches), Burriana (Castellón de la Plana), Museo Municipal.



Fig. 305. Mercurio, patrón de los comerciantes, San Agustín, *La Ciudad de Dios*, 4, 11, La Haya, MMW, 10 A 11, fol. 197r.

Llama la atención que este cerro, entendido como uno de los montículos dedicados al dios griego, se halle “más alto que la ciudad”, en un promontorio, ubicación común a muchos santuarios antiguos desde la península del Sinaí hasta el Cabo Finisterre<sup>347</sup>, del que dice Estrabón “que no se ve allí santuario ni altar de Heracles (y que en esto miente Éforo) ni de ningún otro dios, sino piedras esparcidas en grupos de tres o cuatro por doquier, que los que llegan hacen rodar y cambian de sitio, después

<sup>345</sup> Bowen, B. C., *op. cit.*, p. 223.

<sup>346</sup> Homero, *La Odisea*, XVI, 465-475 (Madrid, Alba, 1996, p. 264).

<sup>347</sup> Churchill Semple, E., “The Templated Promontories of the Ancient Mediterranean”, *Geographical Review*, 17, 3 (jul. 1927), p. 335.



de ofrecer libaciones, según una costumbre ancestral”<sup>348</sup>. Así pues, aunque dedicado a Heracles (o Hércules) –pues estos hitos no eran exclusivos del culto a Hermes–, vemos que también la península ibérica estaba marcada con túmulos de piedra. Por otro lado, es significativa la mención de un santuario dedicado a Heracles por el episodio de la encrucijada, como luego veremos.

También alrededor de Morella, según Segura Barreda,

[...] no cabe duda de que se veneraba [...] en algunos puntos de nuestras montañas a Mercurio. [...] lo testifica un ídolo de bronce hallado en los Castillejos [...] y una candileja que años atrás se encontró en un sepulcro de la ermita del Cid [...]; este monumento tiene a Mercurio de medio cuerpo, con su sombrero alado, su caduceo y el bolsón en la mano<sup>349</sup>.

No sabemos como serían estos santuarios dedicados a Mercurio (fig. 304), pero parece que tenían en común con el cerro mencionado por Homero su dedicación en un lugar elevado.

Hacia el año 520 a. C., los primitivos montones de piedra que señalaban el punto medio entre cada pueblo de Ática y el ágora de Atenas se sustituyeron por pilares cuadrados o rectangulares coronados por un busto de Hermes, generalmente con barba, y cuya base se adornaba con un pene<sup>350</sup> –posteriormente también otros dioses adquirieron esta forma. Así pues, las hermas (fig. 303) se ubicaban a ambos lados del camino<sup>351</sup>, especialmente en los cruces, pero también en las entradas<sup>352</sup>, edificios públicos y lugares sagrados, como protección contra el mal<sup>353</sup>, y se empleaban como indicadores o para delimitar fronteras y límites de propiedades por toda Grecia.

Hermes adquirió así el patronazgo sobre los viajes por tierra y ejerció como protector y guía de viajeros, lo que explica la gran cantidad de hermas que servían de postes indicadores en los caminos, fuera de la ciudad. También los romanos utilizaron las hermas con función señalizadora, con las distancias inscritas, en las rutas militares

<sup>348</sup> Estrabón, *Geografía*, libro III, I, 4.

<sup>349</sup> Segura Barreda, J., *Morella y sus aldeas*, Morella, F. Javier Soto, 1868 (Barcelona, Helios, 1981, vol. 1), pp. 248-249. Mercurio y Apolo fueron los principales dioses grecorromanos en asociarse a los cultos autóctonos. Vid. Furon, G.-A., *Le mystère des anciennes croix latines en Haute-Normandie*, Luneray, Bertout, 2001, p. 11.

<sup>350</sup> La mitología consideraba que el falo repelía las influencias malélicas. Vid. Puhvel, M., *op. cit.*, p. 5. Parece que también los menhires irlandeses y bretones tenían una significación fálica y fueron dedicados a divinidades viales, erigidos como estelas funerarias, memoriales de acontecimientos o hitos terminales. Vid. Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 72.

<sup>351</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, p. 15. Lo confirma Estrabón, *Geografía*, libro VIII, III, 12.

<sup>352</sup> Pausanias la atestigua en las entradas de las ágoras. Vid. Pausanias, *Descripción de Grecia*, I, XVI, 1.

<sup>353</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 4.

africanas, ante los templos, cerca de las tumbas, en gimnasios, palestras, bibliotecas, pórticos, encrucijadas y carreteras.

Pero la tutela de Hermes se extendió además a otros ámbitos. También era el dios de los mercaderes y por extensión del comercio (fig. 305), y de pastores y rebaños, del atletismo, de los pesos y medidas, de los inventos y hasta de los mentirosos y ladrones, por su relación con los negocios<sup>354</sup>. Como heraldo de los dioses, hacía de mensajero entre éstos y los seres humanos, y como psicopompo, o conductor de las almas, permitía la transición al otro mundo, al Hades. Hermes era por tanto el dios del cruce y de la frontera, tanto terrestre como espiritual, pues se manifestaba en cualquier tipo de intercambio, transferencia, transgresión, tránsito o travesía.

No obstante, Hermes no era el único dios liminar del panteón clásico<sup>355</sup>. En un principio, Hécate (o Trivia, también llamada Diana de las encrucijadas) fue la diosa de las tierras salvajes e inexploradas y de los lugares limítrofes (tránsitos o umbrales), pero acabó integrada en la mitología griega como diosa de la hechicería y reina de los fantasmas, pues se ocupaba de las almas de los muertos. Se relacionaba con zonas salvajes, bosques, murallas y puertas de ciudades –más tarde de casas-, encrucijadas<sup>356</sup> y cementerios. Sus imágenes, como las hermas, se ponían en las fronteras como protección frente al peligro.

Por otro lado, se pensaba que podía propiciarse la voluntad de Hécate para conjurar los males que aquellos provocaban, especialmente las siniestras influencias de los que, por alguna razón, no podían descansar en paz en la tumba<sup>357</sup>. Por este motivo, fue especialmente venerada como diosa de las encrucijadas de tres caminos (trivios), donde se colocaban estatuas de tres caras o palos con máscaras de las tres cabezas con que se representaba, orientadas hacia cada una de las direcciones<sup>358</sup>. Pero con el tiempo,

---

<sup>354</sup> Los griegos llamaban *ermas* a los túmulos, *ermaion* al buen encuentro y a la ganancia imprevista y *ermeneia* al discurso convincente.

<sup>355</sup> También lo era Terminus, divinidad muy antigua a la que se rendía culto en mojones, piedras o cualquier otro objeto de separación. Las *Terminalia* se celebraban en el límite temporal entre dos años.

<sup>356</sup> Como diosa de la magia, le fueron consagradas las encrucijadas, lugar destinado en las ciudades griegas a estas prácticas, según las *Leyes* de Platón. En ellas, la sangre de *biaiothanatoi* (muerto violentamente), *aðroi* (muertos antes de tiempo) y *ataphoi* (insepultos) se recomendaba para poner en contacto al mago con las divinidades infernales. *Vid.* Ureña Bracero, J., “La presencia de Tuilio en su edición de los comentarios a los *Emblemas* de Alciato (Padua, 1621). I. Los comentarios de El Brocense”, en García Mahiques, R.; Zuriaga Senent, F. (eds.), *op. cit.*, pp. 1475-1483.

<sup>357</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 3.

<sup>358</sup> Las tres cabezas de Hécate (león, perro y caballo) simbolizan la unión de cielo, tierra e infierno. También Mercurio podía representarse con tres cabezas. *Vid.* Brown, T., “The Triple Gateway”, *Folklore*, 77, 2 (verano 1966), p. 123.

la asociación de Hécate con el alejamiento de espíritus malignos hizo surgir la creencia de que una ofensa a la diosa también podría atraerlos, de ahí que acabara siendo invocada como gobernadora de la frontera entre el mundo de los mortales y el de los espíritus.

Como sucedía con Hermes, los viajeros trataban de propiciar la seguridad en sus desplazamientos ofreciendo sacrificios a la diosa, que continuaban realizándose entrada la Edad Media, especialmente en el sur de Europa<sup>359</sup>. En esa época, la figura de Hécate degeneró en la de una bruja; tradición que llegó al Renacimiento como se puede leer en *Macbeth*. En la obra de Shakespeare, Hécate aparece como una especie de señora de las brujas a la que se realizan ofrendas, ya que pervive el recuerdo de aquella que recibía la diosa en las encrucijadas<sup>360</sup>. Además, pequeños altares realizados a partir del período imperial, ponen en evidencia el culto en las intersecciones a numerosas divinidades, mayoritariamente femeninas, en varias regiones del imperio.

Por lo que respecta a las primitivas pilas pétreas, cabe la posibilidad de que se formaran cubriendo cadáveres con piedras y que su número fuera mayor allí donde los caminos convergían en una encrucijada. Sus alrededores, así como los de puertas y murallas de ciudades eran comúnmente usados como espacios de enterramiento en la Grecia antigua. A diferencia de lo que ocurriría después, esta costumbre era tenida por un lado, como una forma de asegurarse la cercanía de espíritus benévolos y por otro, como una señal de respeto hacia el fallecido, pues le procuraba descanso cerca de los vivos, especialmente allí donde el tráfico de personas era considerable, como en los mercados, que también podían celebrarse en las encrucijadas<sup>361</sup>. Éstas servían, por tanto, como lugar de reunión y celebración de mercados y en ellos se pronunciaban discursos, se cerraban negocios y se perpetraban robos. Los túmulos adquirían consecuentemente connotaciones muy diversas: limitaban las fincas, señalaban el camino, alentaban la elocuencia, albergaban el comercio y propiciaban los hurtos.

Así mismo, Platón proponía en sus *Leyes* que ciertos criminales debían ser ejecutados en un trivio y dejados allí al borde del camino, dado que el carácter sagrado de estos espacios protegía a la ciudad de cualquier contaminación maligna y además, en

---

<sup>359</sup> *Ib.* Una de las ofrendas más habituales era la que se dejaba en las encrucijadas.

<sup>360</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 4.

<sup>361</sup> En la Edad Media se mantiene esta costumbre, pues se celebraban mercados en lugares donde había una cruz por considerarlos sagrados. *Vid.* Nelson, J., *The Medieval Churchyard and Wayside Crosses of Warwickshire*, Oxford University Press, 1952, p. 76.

su nombre, cada magistrado debía lanzar una piedra sobre la cabeza del muerto. Igualmente, cruces y caminos adquirieron una connotación negativa en época romana, pues estos enclaves vieron alzarse las cruces de los condenados a muerte. Y, en ocasiones, no sólo los suicidas, sino también los criminales recibían sepultura allí donde eran ajusticiados.

Estas supersticiones parecen estar relacionadas con primitivos conceptos animistas sobre la intersección e inicio de caminos como punto de encuentro frecuentados por espíritus, es decir, las almas de los muertos. Éstas podían fluctuar entre la benevolencia o la malevolencia, por lo que eran considerados con cautela y aprensión, ya que se pensaba que, incluso aquellos que habían sido buenos en vida, podían sentir envidia de los vivos<sup>362</sup>. Así pues, la contradictoria consideración que recibían estos emplazamientos en la Antigüedad responde a la aprensión producida por la presencia de espíritus o ánimas, que podían anhelar la vida que otros aún disfrutaban. Según antiguas creencias, la enfermedad era indicio de que un difunto reclamaba el espíritu de un vivo para remediar su soledad<sup>363</sup>. Así, a las funciones de los túmulos que hemos mencionado anteriormente, hay que añadir otra: confinaban las almas. En cada piedra de un cúmulo había un espíritu y, para calmar sus ansias, los transeuntes primero ofrecieron sacrificios<sup>364</sup> y posteriormente piedras:

[...] todos los muertos, bajo el túmulo, reclamaban otros muertos y se les ofrendaban sacrificios, aun en los tiempos históricos. En cada piedra del túmulo había además un espíritu, y añadir a estas piedras otra piedra, era añadir otro espíritu y responder a las ansias de cuantos vigilaban el sendero. Así, cada transeúnte, para evitar que los muertos le arrebatasen el suyo con alguna enfermedad, colocaba en el túmulo una piedra y aumentaba de este modo la muchedumbre de almas que había en él<sup>365</sup>.

<sup>362</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, pp. XI-XII, 81-85, 122.

<sup>363</sup> Estas creencias antiguas llegaron, con plena vigencia, a acompañar la vivencia cristiana de la muerte: “[...] *el costum d’apagar el foc de la llar, que mai no s’apagava, en morir una persona de la casa, [...] perquè l’ànima del difunt no s’hi pogués cremar o perquè la mort no arrabassés tot seguit un altre membre de la família per allò que ‘una mort en crida una altra’, s’obrien així mateix totes les finestres i portes de la casa començant per les de la cambra mortuòria, amb la finalitat real d’airejar-ne l’interior per motius higiènic, sobre la qual s’imposà, pel que sembla, la motivació mítica o simbòlica de facilitar l’eixida de l’ànima del difunt, altrament no sabia com anar-se’n i faria morir algú dels presents a casa perquè la seva ànima li fes companyia*”. Vid. Pitarch i Vives, T. (coord.), *Vallibona/Pena-roja de Tastavins. Fraternalitas Saecularis*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 2005, p. 119.

<sup>364</sup> Antes de que lo consiguiera, le consagraban víctimas para ponerse fuera de peligro y, cuando nuevas nociones religiosas suavizaron las costumbres, se sacrificaron animales. Más tarde, se ofrecieron imágenes y se encendieron luces o se depositaron piedras sobre la sepultura. Vid. Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 77. Como sacrificios consideraba, al menos, la alta Edad Media estas piedras. Vid. Braga, M. de, *De correctione rusticorum*, 574 (tr. de Jove Clols, R., *Sermón contra las supersticiones rurales*, Barcelona, L’Albir, 1981, p. 29).

<sup>365</sup> Flórez, E. *et al.*, *Espanya sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España. Origen, divisiones, y terminos de todas sus provincias...*, M. F. Rodríguez, 1759, vol. 15, p. 247. Esta tradición ha

En cualquier caso, los amontonamientos habrían marcado sepulturas y de hecho, en el epigrama, Alciato se refiere a ellos con la palabra *tumulus*, que también tiene un sentido funerario<sup>366</sup>. Las piedras se sustituyeron por estelas coronadas por una cabeza, la de Mercurio, que en un primer momento, debido al origen funerario de las pilas, eran varias. Además, tras su sintetización en una sola, el tipo femenino convivió con el masculino, que acabó por imponerse, aunque era el más moderno<sup>367</sup>. De todo ello derivan las atribuciones de Hermes, en tanto concreción de los túmulos-hermas. En su función de psicopompo, se percibía como congregador de espíritus, reunidos en el montón de piedras, y guía de las almas en su camino al inframundo.

Estos espíritus podrían haberse asimilado a los Lares, dioses protectores cuyo origen se encuentra en la deificación de antepasados muertos o héroes<sup>368</sup>, consecuencia de una confusión entre las estatuillas de los *lares loci*, que velaban por el territorio donde estaba la casa familiar, y las de los *manes*, almas de los antepasados. El mismo proceso de asimilación pudo haberse producido en los caminos, entre los dioses lares y las almas de los difuntos enterrados debajo de los túmulos.

Hasta el final del período republicano estos dioses recibían el nombre de Lares Compitales –de *compitum*, que significa encrucijada- y protegían las propiedades agrícolas y, por extensión, la agricultura en general. Dado que el límite de un campo solía coincidir con un camino, se asoció a estos dioses con cualquier intersección viaria. Estos Lares recibían veneración en la festividad celebrada entre diciembre y enero llamada *Ludi Compitales*, que era esencialmente agrícola y en la que se erigían altares en las encrucijadas<sup>369</sup>. No obstante, cuando Augusto modificó su culto introduciendo altares en los cruces de las principales vías romanas, pasaron a tener un carácter urbano.

Al mismo tiempo, se estableció el culto a los Lares Viales, protectores de los viajeros, en los caminos abiertos en el norte de Hispania, tras su conquista. Adquirieron

---

llegado hasta la actualidad en el santuario de San Andrés de Teixido, donde las piedras son las almas de aquellos que no peregrinaron en vida.

<sup>366</sup> Bowen, B. C., *op. cit.*, p. 222.

<sup>367</sup> Flórez, E., *op. cit.*, p. 247.

<sup>368</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 5.

<sup>369</sup> Así, también los romanos dispusieron en las encrucijadas hitos de carácter sagrado y no sólo informativo, como ya hemos visto; de manera que las intersecciones acabaron recibiendo la misma consideración. Nos lo confirma el poeta latino Tibulo, que veneraba con devoción la piedra vieja que, en la encrucijada, se cubría de guinaldas de flores. Salvando todas las distancias (temporales), podemos comparar esta costumbre con la actual de erigir capillas, dedicadas al santo patrón o a la Virgen en encrucijadas rurales, especialmente en el sur de Italia. *Vid.* Puhvel, M., *op. cit.*, pp. 4-5.

parte de las características de los Lares Compitales y sus templos se levantaron en intersecciones y en las proximidades de algunos puentes. De hecho, de todas las lápidas dedicadas a estos Lares encontradas en la zona del imperio romano, la mayor parte ha aparecido en el noroeste peninsular, una de las regiones con mayor concentración de cruces de piedra. Esta prodigalidad podría derivar de la existencia en el panteón autóctono, previa a la romanización, de unos dioses de los caminos que los Lares romanos acabaron por asimilar. También en la Galia existieron númenes semejantes, las *Matres viviae, triviae* y *quatriviae*<sup>370</sup>. Recordemos que, como el sol, el lugar donde van las almas de los muertos es el Occidente.

Los Lares Viales fueron considerados hijos de Mercurio y así mismo protectores de los caminos, las encrucijadas y los viajeros. Su función era ayudarles para que no se perdiesen ni fuesen asaltados durante el trayecto, especialmente en puntos conflictivos como los cruces. Una piedra diferenciada o una pequeña capilla permitían la comunicación con el dios. Pero, como en el caso de Hécate, debido a su conexión con el mundo de los espíritus, la equivalencia entre difuntos y Lares pudo haber propiciado la creencia en la transferencia de espíritus malignos, almas en pena o demonios desde el mundo de los muertos al de los vivos. Es decir, la protección que brindaban los lares, a raíz de su posible identificación con las almas de los difuntos, pudo haberse vuelto en contra de los caminantes.

En definitiva, por tratarse de lugares liminales, situados entre el cielo y el infierno, los caminos y las encrucijadas en particular se percibían como lugares peligrosos, acechados por asesinos y ladrones, pero también por espectros o demonios capaces de transpasar la frontera entre ambos mundos. Los túmulos, por tanto, no sólo delimitaban fincas, señalaban el camino, favorecían el comercio y los robos, también confinaban las almas, los espíritus. Tenían una función apotropaica, de alejamiento del maligno, ya fuera enemigo, adversidad o espíritu. La costumbre de añadir una piedra a las formas más rudimentarias del dios, especialmente en los cruces, no sólo era una muestra de respeto con la que cada caminante indicaba su presencia<sup>371</sup>, sino la manera de mantener alejados a los espíritus. En cualquier caso, una cosa no excluye a la otra, ya que puede haberse producido un entrelazamiento de distintos ritos dedicados a diversas facetas de un mismo dios. Así, las hermas eran algo más que un indicador, funcionaban

---

<sup>370</sup> Braga, M. de, *op. cit.*, p. 65.

<sup>371</sup> Indicar la propia presencia es una necesidad del ser humano. Perdida su significación original, las piedras siguen amontonándose en los hitos y cruces del camino de Santiago (fig. 310).

como santuario al lado del camino<sup>372</sup> y podían ser puntos de encuentro con el más allá. Algunos de los grabados que representan el emblema VIII de Alciato son difíciles de entender si no tenemos en cuenta esta interpretación. Si sólo hay un camino, ¿qué necesidad hay de un palo indicador? Mercurio no solo guíaba en la tierra, también lo hacía hacia el inframundo.



Fig. 306. Hércules en la encrucijada, Brant, S., *The Shyp of Folys*, Londres, 1509, cclii.

Alciato, no obstante, interpretó esta escena según la concepción medieval de la vida como peregrinación. El caminante, como *homo viator*, necesita que Dios le muestre el camino para no equivocarse en la “senda de la vida”. La imagen de Mercurio en la encrucijada recuerda a la de Hércules (fig. 306), que en realidad representaba un dilema moral. Esta semejanza puede haber inspirado el grabado que ilustra la obra de Jean Baudoin (fig. 302), en el que uno de los caminos conduce a un templete elevado, mientras que el otro se pierde tras una roca<sup>373</sup>. Pero Hércules no era la única figura mitológica que hizo una elección moral célebre, también Paris tuvo que escoger entre tres diosas (trivio), asistido curiosamente por Mercurio. En cualquier caso, del emblema de Alciato nos interesa más comprobar como el siglo XVI transmite las creencias antiguas y, por tanto, es una de tantas muestras de su pervivencia en la Edad Media.

<sup>372</sup> Bowen, B. C., *op. cit.*, p. 223.

<sup>373</sup> Según Sócrates, las almas que llegaban al Hades eran juzgadas en una encrucijada de la que partían dos caminos: uno que conducía a la isla de los Bienaventurados y el otro al Tártaro (*Gorgias*, 524<sup>a</sup>). Vid. Ureña Bracero, J., *op. cit.*, p. 1498.

### 3.1.2. LA ENCRUCIJADA EN LA EDAD MEDIA

La continuidad en los primeros siglos medievales de los ritos asociados a los cruces de caminos es la mejor evidencia de su consideración en la Antigüedad<sup>374</sup>. Durante toda la alta Edad Media las críticas a tales prácticas por parte de los clérigos nos han dejado algunos testimonios sobre la pervivencia de las encrucijadas como lugares de veneración en Europa. En el siglo IV d. C., Martín de Tours lamentaba que la población rural todavía ofrecía velas a Diana en los trivios<sup>375</sup>. Dos siglos después, ya en la península ibérica, Martín de Braga decía lo siguiente: “Otro demonio quiso llamarse Mercurio: éste fue inventor astuto de todo tipo de hurto y fraude, a quién como a dios del lucro los hombres codiciosos, al pasar por las encrucijadas, con las piedras que arrojan le ofrecen montones de ellas como sacrificio”<sup>376</sup>. Y más adelante añade lo siguiente: “Pues encender velas junto a las piedras, a los árboles, a las fuentes y en las encrucijadas ¿qué otra cosa es sino culto al diablo?”<sup>377</sup>.

En la séptima centuria, en Francia, Eloy de Noyon recordaba a su congregación que ningún cristiano tenía que encender velas o hacer ofrendas a los dioses en los trivios; mientras que en el siglo VIII, en Alemania, el abad Pirmin de Reichenau exhortaba a su feligresía a no adorar o realizar ofrendas en las intersecciones de caminos (*biviae*) y condenaba la práctica de encender velas en tales lugares. Tres siglos más tarde, los eclesiásticos aún intentaban poner fin a estos ritos, ya que a principios de la undécima centuria, Burchard de Worms advertía, en su *Decretum*, contra los rezos en las encrucijadas, la colocación de velas o antorchas o la ofrenda de alimentos para

---

<sup>374</sup> Martin, H.; Martin, L., “Croix rurales et sacralisation de l’espace. Le cas de la Bretagne au Moyen Age/Rural Crosses and Sacralization of Space. Brittany in the Middle Ages”, *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 43, 1 (en.-mar. 1977), p. 24.

<sup>375</sup> Brown, T., *op. cit.*, p. 123.

<sup>376</sup> Braga, M. de, *op. cit.*, p. 29. La tendencia, en ese momento, era convertir en demonios a los dioses de las religiones politeísticas precedentes, en lugar de eliminarlos. *Vid.* Lecouteux, C.; Marcq, P., *Les esprits et les morts*, París, Librairie Honoré Champion, 1990, p. 8. Por eso, una encrucijada es el mejor lugar para conjurar al diablo y hacer pactos con él. *Vid.* Puhvel, M., *op. cit.*, p. 15. El neoplatonismo ya había demonizado a las antiguas divinidades, por lo que clérigos y monjes quedaban plenamente justificados para destruir santuarios y templos paganos. *Vid.* Alvar, J. et al., *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 532.

<sup>377</sup> Braga, M. de, *op. cit.*, p. 43; Martin, H.; Martin, L., *op. cit.*, p. 29; Castel, Y. P., *Atlas des croix et calvaires du Finistère*, Quimper, Société archéologique du Finistère, 1980, p. 29. En otros casos, los propios ídolos paganos se identifican con demonios, como sucede en la Biblia de Esteban Harding, del siglo XII, y se hará con frecuencia a partir del siglo XIII. *Vid.* García Avilés, A., “Imagen y ritual. Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario (2010), p. 22.



propiciar la salud o la buena suerte<sup>378</sup>. Y en el siglo XIV la Iglesia aún seguía compitiendo contra una Diana convertida en bruja<sup>379</sup>.

Aunque estas costumbres subsistieron hasta bien entrada la baja Edad Media, se intentó hacerles frente desde un principio. Ya en el siglo IV, el emperador Constantino mandó erigir cruces en las principales vías y plazas de Roma y Constantinopla para sustituir y contrarrestar la influencia de las estatuas paganas<sup>380</sup>. Los concilios de Arlés (452), Tours (567), Braga (567 y 572), Toledo (681-682) y Ruán (689), el tratado *De correctione rusticorum* de Martí de Braga (574) o los decretos de Carlomagno (789) mostraron la preocupación de la Iglesia por acabar con el culto a las fuentes, los caminos, los árboles y las piedras, donde se erigieron cruces para tratar de cristianizarlas. De hecho, Baudoin distingue, entre las francesas, un tipo de cruces que denomina “de cristianización”<sup>381</sup>. No obstante, como es sabido, la Iglesia hizo numerosas concesiones al paganismo con la acertada idea de que era más sencillo asimilar las costumbres paganas que destruirlas.

Durante la alta Edad Media tuvo lugar un lento proceso de aculturación cristiana de las prácticas que la jerarquía eclesiástica consideraba supersticiosas. La religiosidad popular, debidamente maquillada mediante fórmulas cristianas, se manifestaba en rituales que adquirirían apariencia de piadosos, como consecuencia de “la dialéctica establecida entre la propensión hacia dichas prácticas y la necesidad de atraer a los paganos al nuevo culto”<sup>382</sup>. El papa San Gregorio Magno (540-604), entre otros prelados, recomendó a san Agustín de Canterbury, durante su estancia en Inglaterra, que sólo destruyera los ídolos paganos y que consagrara los templos para que la familiaridad con el lugar de culto atrajera a la población<sup>383</sup>:

Por tanto, los templos paganos no han de ser destruidos. Destrúyase tan sólo el ídolo allí conservado. El templo está consagrado; se necesita tan sólo rociarlo de agua bendita, construir en él altares y colocar reliquias, porque si el templo está bien construido, del culto de los demonios

<sup>378</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, pp. 6-7; Murray, A., *Suicide in the Middle Ages*. 2. The Curse of Self-Murder, Nueva York, Oxford University Press, 2000, p. 47.

<sup>379</sup> Milis, L. *et al.*, *The pagan Middle Ages*, Woodbridge, Boydell Press, 1998, p. 135.

<sup>380</sup> Benson, G. W., *The cross. Its history and symbolism*, Nueva York, Harcher Art Books, 1983, p. 142; Nelson, J., *op. cit.*, p. 74.

<sup>381</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, p. 15.

<sup>382</sup> García Avilés, A., *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 146-147.

<sup>383</sup> Milis, L., *op. cit.*, p. 13; Furon, G.-A., *op. cit.*, p. 19; Fuglesang, S. H., “Christian Reliquaries and Pagan Idols”, en *Images of cult and devotion. Function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2004, pp. 15-16.

pasará al agasajo de Dios. La gente, llevada a lugares familiares, cuando vea que su templo no ha sido destruido y que allí se venera al auténtico Dios, depondrá las erróneas costumbres paganas y se adherirá a la nueva religiosidad. En honor de los demonios se usaba sacrificar corderos. También esta costumbre se puede observar con sólo transformarla: el día de la dedicación de la iglesia o de la fiesta del mártir cuyas reliquias se conservan allí, celébrase en ese lugar un convite, un banquete preparando en torno a la iglesia mesas adornadas con ramas de árbol. Que no se inmolen allí más animales al dios pagano, sino cómase en alabanza de Dios, dándole gracias de este modo. Así, no sólo el sacrificio se transforma en un ágape cristiano, sino que también los placeres materiales se transforman en gozo espiritual. A la gente dura de mollera (*duris mentibus*) es difícil inculcárselo todo con rapidez; se debe proceder gradualmente, como cuando se asciende a una cumbre: paso por paso, y no dando saltos<sup>384</sup> (PL VC, 70).

Si se intentaba construir iglesias en los mismos lugares donde habían estado los templos paganos, e incluso se utilizaban los mismos materiales allí donde era posible, nada impedía que se hiciera lo propio con las estelas, túmulos o altares que poblaban los caminos. Es probable que la costumbre de plantar cruces en los caminos se diera durante los primeros tiempos del cristianismo. Así, parece que uno de los enclaves europeos donde hay mayor profusión de cruces de piedra, la península armoricana, en la Bretaña, numerosas cruces datan de la época de la evangelización del territorio por parte de monjes llegados de las islas británicas durante los siglos V i VI<sup>385</sup>.



Fig. 307. Cruz, Courgoul, Puy-de-Dôme (Auvernia).

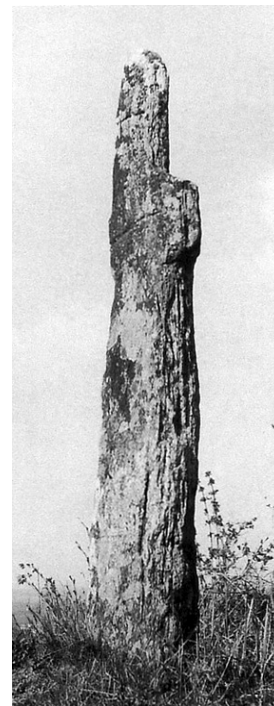


Fig. 308. Cruz de Salles-Curan, Aveyron (Languedoc-Rosellón-Mediodía-Pirineos).

<sup>384</sup> García Avilés, A., *op. cit.*, 2001, p. 149.

<sup>385</sup> Castelao, A., *As cruces de pedra na Bretaña*, Vigo, Galaxia, 1992, p. 9.

En Francia, surgió una serie de relatos de milagros sobre santos misioneros que con un solo dedo trazaban una cruz sobre una piedra sagrada<sup>386</sup>. Otra posibilidad era erigir la cruz cerca del monolito<sup>387</sup> o sobre él<sup>388</sup> (fig. 307) e incluso labrarla en la misma piedra<sup>389</sup> (fig. 308). Esta práctica, que aún se realizaba en el siglo XIX, respondía a la intención de la Iglesia de aproximar las supersticiones populares al culto de Dios y de los santos, reutilizando las piedras de antiguas creencias para servir de soporte a la religión cristiana y haciendo efectiva la cristianización<sup>390</sup> del *pagus*.

Prueba de ello sería una cruz visigoda, del siglo VII, encontrada en la ermita de San Félix y conservada en el Museo Municipal de Xàtiva (fig. 324). Su tipología se limita a la representación del *Agnus Dei* en la intersección de los travesaños, pero su ubicación y función original resulta tan oscura hoy como cuando fue descubierta por J. L. Vilanova, a principios del siglo XIX. No obstante, ya entonces, se plantea la posibilidad de que la cruz fuera “de las que en los siglos anteriores fixaban solemnemente los obispos en el sitio donde se había de edificar algún templo o en los de los gentiles quando se purificaban para dedicarlos al culto del verdadero Dios”<sup>391</sup>.

A finales del siglo VIII, el concilio de Nicea II (787) nos aporta un testimonio fidedigno sobre la costumbre de colocar cruces en los caminos<sup>392</sup>. Lamentablemente, no indica si éstas pretendían sustituir cultos antiguos, ya que la finalidad del texto era legitimar el uso de imágenes de Cristo y de los santos:

<sup>386</sup> Furon, G.-A., *op. cit.*, p. 17; Castel, Y.-P., *op. cit.*, p. 17.

<sup>387</sup> En Francia, se erigieron las primeras cruces monumentales en el siglo IX, en competencia con sus oponentes paganos, los megalitos. *Vid.* Martin, H.; Martin, L., *op. cit.*, p. 23.

<sup>388</sup> Sería el caso de la gallega *pedra da serpe*, en Gondomil (Corme), una reminiscencia del culto ofiolátrico que profesaron los primeros habitantes de Galicia y sobre la cual se colocó una cruz. *Vid.* Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 71; Furon, G.-A., *op. cit.*, p. 17; Castel, Y.-P., *op. cit.*, p. 14. La cristianización de monumentos del culto celta es un fenómeno muy antiguo. Ya en el siglo VII, una moneda muestra una cruz sobre un menhir. *Vid.* Baudoin, J., *op. cit.*, p. 31.

<sup>389</sup> Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 81; Furon, G.-A., *op. cit.*, p. 14; Baudoin, J., *op. cit.*, p. 15, 31; González de Durana, J.; Barañano, K., *Cruces de piedra en la provincia de Vizcaya. Iconología del símbolo de la cruz*, separata del Cuaderno de Sección Artes Plásticas y Monumentales, San Sebastián - Euskotikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos, 1983, p. 26. También se elevaron cruces sobre miliarios romanos, *Vid.* Baudoin, J., *op. cit.*, p. 16, pero en Valencia la Vía Augusta era la única que estaba señalizada. *Vid.* Cardells Martí, F., *Organització del territori i cultura material a l'Horta de València (S. XV)*, tesis doctoral, Universitat de València, 2002, p. 270.

<sup>390</sup> Las consideradas cruces de cristianización en Francia son numerosas y pertenecen a diferentes tipologías: cruces de caminos, de encrucijadas, de plazas, de puentes, de cimas, de puertos de montaña, de fuentes o de pozos, de megalitos, de árboles, de iglesias o de casas. *Vid.* Baudoin, J., *op. cit.*, pp. 15-38.

<sup>391</sup> *Lux Mundi*, *op. cit.*, cat. exp., p. 38.

<sup>392</sup> La proliferación de cruces en los caminos se vio favorecida por el concilio de Clermont, celebrado en 1095 y presidido por el papa Urbano II, que otorgó el derecho de asilo a estas cruces. *Vid.* Baudoin, J., *op. cit.*, p. 16. Con eso se mantiene e intensifica el carácter protector que los hitos viales habían tenido en la Antigüedad.

[...] de modo semejante a la imagen de la preciosa y vivificante cruz han de exponerse las sagradas y santas imágenes, tanto las pintadas como las de mosaico y de otra materia conveniente, en las santas iglesias de Dios, en los sagrados vasos y ornamentos, en las paredes y cuadros, en las casas y **caminos** [la negrita es nuestra], las de nuestro Señor y Dios y Salvador Jesucristo, de la Inmaculada Señora nuestra la santa Madre de Dios, de los preciosos ángeles y de todos los varones santos y venerables (600 Dz 302).

Pero, teniendo en cuenta que, a finales de la Edad Media y avanzada la Edad Moderna, la Iglesia todavía luchaba contra las supersticiones paganas<sup>393</sup> alrededor de los árboles<sup>394</sup>, las fuentes<sup>395</sup> o las piedras sagradas, es muy posible que el establecimiento de cruces en los caminos hubiera convivido e incluso intentado sustituir a aquellas.

Así, dada la incapacidad de la Iglesia para acabar con la veneración en caminos y encrucijadas, que sólo se explica por las arraigadas supersticiones asociadas a estos emplazamientos en culturas de todo el mundo<sup>396</sup>, su asimilación (cristianización) sería el principal objetivo del alzamiento de cruces. Pero también protegían contra los poderes malignos<sup>397</sup>, terreno abonado por el paganismo.

Los ritos denunciados por la Iglesia responden a una serie de creencias que, como hemos visto, se heredan de la Antigüedad. Como demuestra el testimonio de Martín de Braga, la Edad Media convierte en demonios a los dioses paganos, en lugar de eliminarlos. Después de arremeter contra Mercurio, dice: “Así, en el mar invocan a Neptuno, en los ríos a las Lamias, en las fuentes a las Ninfas, en los bosques a las Dianas, todos los cuales son malignos demonios y ángeles malos que atormentan a los

---

<sup>393</sup> Furon, G.-A., *op. cit.*, p. 17.

<sup>394</sup> Sería el caso concreto de la cruz de piedra de Kelloe (Durham), en Inglaterra. *Vid.* Baert, B., “*In hoc vinces. Iconography of the stone cross in the parish church of Kelloe (Durham, ca. 1200)*”, en *Acta Archaeologica Lovaniensia, Monographiae* 8, Lovaina, Leuven University Press, 1995, p. 346.

<sup>395</sup> Hasta el comienzo de la Edad Moderna, las mujeres estériles se reunían en fuentes con la finalidad de presentar ofrendas al hada que habitaba en las mismas, para que les enviara un hijo. También tocaban una piedra erecta, símbolo del falo. *Vid.* Duby, G., *op. cit.*, p. 366.

<sup>396</sup> “Como ha señalado Peter Brown, al final de la Antigüedad, ‘tanto para los paganos como para los cristianos, la desventura, sin sombra de duda, era obra de agentes sobrenaturales, los «daemones»’. A pesar de las advertencias de San Agustín, ésta será la concepción imperante durante la Alta Edad Media, y ello como consecuencia de una hostilidad hacia la investigación de la Naturaleza que conlleva la renuncia a la explicación de los fenómenos por causas ‘naturales’ o a la existencia de poderes ocultos en la propia Naturaleza, pues ésta se consideraba como campo de acción de la actividad de Dios. [...] Dicho estado de cosas se mantendrá prácticamente inalterado hasta que a partir del siglo XII, bajo la influencia de las traducciones del árabe y el creciente influjo del aristotelismo, que traerán consigo un nuevo interés por la filosofía natural, los autores cristianos comienzan a conceder un lugar preponderante a la existencia de poderes ocultos en la Naturaleza, y sobre todo en las propias personas”. *Vid.* García Avilés, A., “Religiosidad popular y pensamiento mágico en algunos ritos del Sureste español. Notas sobre el mal de ojo en la Edad Media”, *Verdolay. Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, 3 (1991), p. 138.

Según la tradición islámica, el demonio Jinn frecuentaba las encrucijadas. *Vid.* Puhvel, M., *op. cit.*, pp. 15. La veneración de piedras sagradas es frecuente en la religiosidad musulmana popular, también en Valencia. *Vid.* Ventura, A., “Llutxent. Un miracle musulmà?”, *Papers de La Costera*, 6 (1999), pp. 53-68.

<sup>397</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 6.

hombres infieles que no saben protegerse con la señal de la cruz”<sup>398</sup>. La encrucijada medieval, como lugar sagrado, es un espacio cargado mágicamente, propicio para la conjuración de demonios y la reunión de brujas<sup>399</sup>, sus servidoras. Según una de las leyendas medievales más difundidas, en uno de estos cruces, a medianoche, es donde el hechicero que acompaña a Teófilo evoca a Satán<sup>400</sup>.

No es casualidad que la irrupción del demonio, durante la procesión de Zorita del Maestrazgo al santuario de la Balma, y la consecuente lucha con el ángel tengan lugar junto a la Cruz Cubierta, que se alza al lado del camino hacia el templo de la Virgen de la Balma (ficha nº 79). En muchos otros casos, la procesión no se limita a llegar o rodear la ermita, sino que va hacia los lugares dominados por el maligno, para santificarlos: encrucijadas, montes, ríos o mares, como la procesión de la Virgen del Castillo de Cullera (ficha nº 34). También son objeto de romerías los campos y los pueblos, lugares no hostiles, pero que son susceptibles de sufrir el ataque de malos espíritus. De hecho, ya en el año 474, san Mamerto instituyó las cruces de rogativas, que podían corresponderse con las cruces de término, en Vienne (Francia), de donde era obispo. Las procesiones, realizadas tres días antes de la fiesta de la Ascensión, tenían como objetivo pedir a Dios que los preservara de las calamidades naturales<sup>401</sup>.

Es posible que las cruces se levantaran en los caminos para contrarrestar estas fuerzas maléficas, ya que los lugares con carga mágica eran propicios para anular los poderes de los servidores del mal<sup>402</sup>, e incluso para propiciar la obtención de otros beneficios<sup>403</sup>. Algunos relatos daneses dotan de un poder antidemoníaco a los cruces de caminos, donde los elfos o trols que intentar capturar a la gente se ven obligados a abandonar la persecución y desvanecerse. No está claro, sin embargo, si ello tiene algo que ver con la presencia de cruces o con la pervivencia en las encrucijadas, desde

<sup>398</sup> Basado en la traducción al castellano de Braga, M. de, *op. cit.*, p. 29.

<sup>399</sup> En tanto que frontera entre los dos mundos, es un lugar propicio para la adivinación. *Vid.* Puhvel, M., *op. cit.*, p. 55; Hand, W. D., *Boundaries, Portals, and Other Magical Spots in Folklore*, Londres, Folklore Society, University College, 1983, p. 7.

<sup>400</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 16. Y “tanto na Bretaña como na Galiza é nos trivios onde se chama pol-o demo, para ter comercio con él. As encruciladas, especialmente as de tres camiños, siguen sendo, para os nosos aldeáns, logares de perigo, onde rondan as almas ruíns. E para escorrentar aos ‘nemigos’ compría erguer cruces”. *Vid.* Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 75.

<sup>401</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, p. 61.

<sup>402</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 29.

<sup>403</sup> Hay otros espacios que, por inhóspitos, se consideraban hostiles. En Inglaterra, por ejemplo, la Coughton Cross se erigió junto a un bosque. *Vid.* Nelson, J., *op. cit.*, p. 74. Otras cruces marcaban vados de ríos o se levantan en puentes.

tiempos precristianos, de un aura de santidad, que habría sido propiciada mediante algún rito para contrarrestar sus siniestras cualidades<sup>404</sup>.

Así pues, las intersecciones son especialmente apropiadas para favorecer la protección, la prevención y la curación de enfermedades. En el siglo X, por ejemplo, una de las prácticas de magia pagana –denunciada como “estratagema del demonio”–, que trataba de procurar la salud de los niños en Inglaterra, consistía en hacer un tunel en una encrucijada y obligar al niño a entrar en él; al sacarlo se libraba de la enfermedad. Otra forma de curarse era transferirla a una piedra y lanzarla a una encrucijada<sup>405</sup>. Las cruces, por tanto, podían coexistir con monumentos tan arcaicos como los túmulos pétreos (figs. 309, 310). La Cruz de St-Bonnet-près-Orcival (Francia), por ejemplo, se erige sobre un montículo de piedras, perpetuando una tradición atestiguada por Hugo de St-Cher: “*Constituunt acervum lapidem [montón de piedras] et ponunt crucem et dicitur Mons Gaudii [montjoie]*”<sup>406</sup>.



Fig. 309. Túmulo bajo la cruz, Cruz de Tyr, Saint-Bonnet-le-Chastel (Auvernia).

Fig. 310. *Cruz de ferro*, Monte Irago (León), camino de Santiago.

La acumulación de piedras junto a las cruces (cruz de término en Valencia; *peiró*, *perió* o *piuró* en Castellón; *pedró* en Cataluña, *cruceiro* en Galicia) daría lugar a los humilladeros (muy numerosos en Galicia, donde se conocen como *amilladoiros*),

<sup>404</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 45.

<sup>405</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 66; Hand, W. D., *op. cit.*, p. 7: “*Passing through, plugging, burial, and other folk medical rituals are often performed at the crossroads, just as they are at common boundaries, or at spots where three or more properties abut*”.

<sup>406</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, p. 16.

llamados así por la costumbre de los fieles de humillarse al pasar por delante del lugar donde se encuentran, normalmente en los caminos de entrada o salida de “los lugares al camino real o trillado”. Sebastián de Covarrubias remite al conocido origen pagano en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, ya de 1611:

Y ni más ni menos nos humillamos a éstas [cruces de piedra] y a las ordinarias, que suelen ser de palo, a las cuales los caminantes, con más fundada religión, les arriman las piedras que los gentiles hacían cuando en las encrucijadas las amontonaban al pie del patrón o piedra de la efigie de Mercurio, donde estaban esculpidas letras que declaraban para donde iban cada uno de los caminos<sup>407</sup>.

En una de las tablas del retablo de la catedral de León (Nicolás Francés, s. XV), en el que se ha representado la traslación del cuerpo de Santiago y varias escenas de peregrinación, “sobre un ribazo, vese un crucero gótico y a su pié un peregrino que echa una piedra al montón que hay en la base del humilladero; sabido es que estos cruceros abundaban en los alrededores de Compostela y la ceremonia de echar la piedra es recuerdo ligado a viejísimas tradiciones de oscuro significado”<sup>408</sup>.

Su origen y función, sin embargo, es tan incierto como el de las mismas cruces. Serían obra de peregrinos que dejaron testimonio del cumplimiento de su promesa a un santo depositando una piedra al término de su penitencia, generalmente en promontorios desde donde se divisaba el santuario. Un uso relacionado con la antigua costumbre de sellar un juramento lanzando una piedra, que quedaba como prueba perdurable del acto jurídico. Ya en el Génesis, Jacob y Labán erigen un túmulo para establecer un pacto (Gn 31,44-48). La piedra también podía simbolizar, como en el santuario de San Miguel en Pulla (sur de Italia), los pecados de los que se deshacía el peregrino al arrojarla en la cima de un monte. Era la prueba del acto penitencial para limpiar su conciencia o incluso la misma penitencia, una simbólica, en representación del guijarro que cargaban los pecadores durante su ascensión al monte<sup>409</sup>, como en San Andrés de Teixido (A Coruña). A partir de ese punto, el peregrino podía aproximarse, ya limpio, al santuario.

No sabemos hasta que punto podría tener un sentido penitencial el lecho de piedras sobre el que reposan las efigies sepulcrales de algunos caballeros ingleses (fig.

<sup>407</sup> Covarrubias Orozco, S. de., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta de Impresiones y Ediciones, 1943, p. 654.

<sup>408</sup> Sánchez Cantón, J., “Maestre Nicolás Francés, pintor”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1 (en.-feb. 1925), cit. por Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 86.

<sup>409</sup> Mariño Ferro, X. R., *Las romerías. Peregrinaciones y sus símbolos*, Vigo, Xerais de Galicia, 1987, p. 131.

311)<sup>410</sup>; sin embargo, un documento italiano del siglo XVI en el que se reprobaban ciertas prácticas tenidas por paganas dice: “*Si come anchora si proibisce il metter sotto il capo dell'agonizzante due, tres o più pietre, quando egli habbia confessato di havere in vita sua levati, o mossi due, o più termini di confini*”<sup>411</sup>.



Fig. 311. *Tumba de John de Burg y Catherine Engayne*, s. XIV, Burrough Green (Inglaterra), iglesia de San Agustín.

Castelao plantea que los *amilladoiros* serían una reminiscencia de ritos fúnebres precristianos en tierras como Escocia o Irlanda, por los que se disponían piedras sobre la sepultura de suicidas o personas que habían padecido una muerte violenta<sup>412</sup>. En relación con los difuntos, estos montones de piedras podrían haberse formado igualmente en los lugares donde alguien encontró una mala muerte, para impedir que su espíritu atacara a los viajeros<sup>413</sup>. Veamos como se llega a esto.

En la Antigüedad, como se ha expuesto, las encrucijadas podían utilizarse como lugares de enterramiento. Estas sepulturas tenían un carácter positivo, pues la cercanía entre vivos y muertos era beneficiosa para ambos. No obstante, ya entonces hallamos indicios de una visión negativa de la intersección de caminos, pues se llegó a plantear como el lugar ideal para ejecutar y dar sepultura a ciertos criminales. La dualidad de las

<sup>410</sup> Martindale, A., “The Knights and the Bed of Stones. A Learned Confusion of the Fourteenth Century”, *Journal of the British Archaeological Association*, 142, 1 (1989), pp. 66-74.

<sup>411</sup> *Episcopale* del card. Paleotti, *Ordini da servarsi nelle chiese della Diocesi di Bologna intorno alli funerali, e riti nel seppellire, e fare essequie, e anniversarii di morti*, p. 264, cit. por Rivera, A., *Il mago, il santo, la morte, la festa. Forme religiose nella cultura popolare*, Bari, Dedalo, 1988, p. 66.

<sup>412</sup> Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 76. El culto que se rendía a las cruces de piedra podría entenderse como extensión de aquel del que fueron objeto las piedras sagradas en el mundo celta. Y así, desde el siglo IX, en Bretaña se enterraba a los difuntos al pie de cruces de piedra. *Vid.* Martin, H.; Martin, L., *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>413</sup> Mariño Ferro, X. R., *op. cit.*, pp. 131, 178.



supersticiones asociadas a la encrucijada propició que el aspecto más siniestro de la misma se impusiera, excluyendo los enterramientos respetables de otras épocas.

La Edad Media cristiana mantuvo en su memoria estas prácticas paganas respecto a la sepultura, por lo que, igual que había sucedido con los dioses, asimiló estas costumbres con todo aquello que rechazaba<sup>414</sup>. Así pues, a imitación de las prácticas paganas, los muertos que no tenían cabida en el cementerio, sobre todo suicidas y criminales, eran desterrados de la ciudad y sepultados en los caminos o en sus intersecciones, a los pies de una cruz; una práctica ampliamente documentada en las islas británicas, Alemania, Francia, Italia y Galicia<sup>415</sup>. Así lo afirma Cesáreo de Heisterbach cuando dice de uno que murió “sin un acto de contrición, sin Confesión, sin Viático y sin la Santa Unción”, que el sacerdote le negó la sepultura eclesiástica<sup>416</sup>.

También en la península ibérica se enterraba fuera del cementerio a los pecadores. Alfonso X en sus *Partidas* excluye de los cementerios a “judios et moros, et hereges et todos los otros que no son de nuestra ley [...] mas aun á los cristianos que son descomulgados” (1, 13, 8), también a los usureros y a los que mueren en pecado mortal, a no ser que se hayan enmendado “confesando su pecado ó habiendo voluntat de lo facer” (1, 13, 9) y finalmente a los ladrones y a los que mueren en torneos, pasatiempo prohibido por la Iglesia, para que “los homes tomasen escarmiento en los que vieses soterrar por los campos” (1, 13, 10).

En la práctica, las condiciones eran aún más severas, como vemos en la cantiga 24 (*Esta é como Santa Maria fez nacer hũa fror na boca ao crerigo, depois que foi morto, e era en semellança de lilio, porque a loava*), en la que un clérigo “e pois fazia oraçon, / ya comprir seu mal enton; / poreu morreu sen confisson, / per sua malandaça. / [...] Porque tal morte foi morrer, / nono quiseron receber / no sagrad', e ouv' a jazer / fora, sen demorança”; y el tercer milagro de Berceo: un clérigo es asesinado y enterrado “defuera de la villa / entre unos riberos, / allá lo soterraron, / non entre los dezmeros”. Tendrá que intervenir la Virgen María para que su devoto pueda recibir sepultura en recinto sagrado.

<sup>414</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, pp. 82, 87.

<sup>415</sup> *Ib.*; Murray, A., *op. cit.*, vol. 2, p. 43; Lecouteux, C.; Marcq, P., *op. cit.*, p. 11; Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 76; Crooke, W., “Burial of Suicides at Cross-Roads”, *Folklore*, 20, 1 (1909). Murray refiere también que los suicidas debían ser enterrados bajo piedras y que los niños sin bautizar y las madres que morían de mal parto eran fijados a la tierra para evitar que se levantaran e hicieran daño a alguien. *Vid.* Murray, A., *op. cit.*, vol. 2, pp. 51-52.

<sup>416</sup> Heisterbach, C. de, *Diálogo de milagros*, s. XIII (2 vols., Zamora, Ediciones Monte Casino, 1998, vol. 1, p. 148).

La exclusión de todos estos difuntos tendría como finalidad la purificación ritual de la ciudad. Se trataba de alejar el mal de la comunidad e incluso neutralizarlo, enterrando a los miembros no deseables bajo el peso de una cruz, que pretendía sacralizar a su alrededor un terreno marginal, como sustituto de la tierra bendita del cementerio parroquial<sup>417</sup>. La cruz, por tanto, no respondía necesariamente a un acto de caridad, pues pretendía evitar que el alma en pena vagara entre los vivos. Así pues, el principal objetivo de estos enterramientos proscritos era la reclusión de unas almas cuyos crímenes les impedían encontrar reposo en tierra consagrada.

Además, siempre que la sepultura no pudiera contenerlos, la ubicación de la tumba en una encrucijada debía confundir a las almas de los difuntos -o incluso impedirles el paso- para evitar que pudieran encontrar el camino de regreso a sus antiguas casas<sup>418</sup>; pues la creencia en que los espíritus de los muertos abandonaban sus tumbas de noche y salían en procesión para visitar a sus allegados estaba extendida en Europa. En Galicia, esta comitiva recibiría el nombre de Santa Compañía, mientras que en Castilla, al final de la Edad Media, varias personas afirmaron haber visto procesiones semejantes acompañando a la Virgen o algún santo<sup>419</sup>.

En algunos lugares del continente, se creía que las hadas eran las almas de los muertos y que procesiones de criaturas como elfos y hadas se hacían visibles en las encrucijadas en ciertos días del año<sup>420</sup>. Según Hand, también las fronteras eran tierra de nadie, refugio de criaturas marginadas e indeseables, brujas y espíritus<sup>421</sup>. En el norte y centro de Europa, estaban convencidos de que las deidades, espíritus y almas perdidas se refugiaban en las encrucijadas, donde sus tormentos no podían seguirles. Estas creencias están en el origen del miedo a las encrucijadas, que se confirmaba cuando alguien tomaba un camino equivocado, con las consecuencias que ello conllevaba<sup>422</sup>.

La creencia medieval en fantasmas y espíritus se puede testimoniar desde antiguo. Aquiles ve en sueños la *psyqué* de Patroclo, pidiéndole que entierre su cuerpo, “pues la *psykaí*, que son imágenes (*eídola*) de los difuntos, me rechazan y no me

---

<sup>417</sup> Martín, H.; Martín, L., *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>418</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, pp. 86-87. Crooke va más allá y afirma que el entierro de los suicidas estaba en conexión con el símbolo de la cruz, “*which is regarded as a conductor of the baneful energy emanating from the eye, dispersing it in all quarters of the wind, and thus preventing it from injuring the person or object looked at*”. Vid. Crooke, W., *op. cit.*, p. 88.

<sup>419</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981; Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 123.

<sup>420</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>421</sup> Así mismo, se destierra al límite la enfermedad y la muerte. Vid. Hand, W. D., *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>422</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, pp. 106, 121.

permiten que atravesase el río y me junte con ellas” (*Ilíada* XXIII, 72-73)<sup>423</sup>. También se pueden encontrar referencias en la correspondencia de Plinio el Joven (ca. 61-114), por poner sólo un ejemplo significativo, ya que la *Vita Germani* (475-480) de Constancio de Lyon incluye relatos semejantes, que demuestra la cristianización –y la antigüedad de éstas<sup>424</sup>.

Hasta que Benedicto XII declaró, en 1336, que los difuntos disfrutaban de la visión de Dios inmediatamente después de su muerte, se pensaba que sus ánimas, antes de alcanzar la gloria, erraban por los cementerios. Era una creencia muy extendida, que fundamentaría la aparición de la “danza macabra”<sup>425</sup>. Y es de suponer que aquellos difuntos a quienes se negaba el enterramiento en tierra sagrada vagarían por otros lugares, allí donde habían recibido sepultura: los caminos, por ejemplo. Retomaremos este tema más adelante.

## 3.2. HERENCIA ISLÁMICA Y POBLACIÓN MUDÉJAR

### 3.2.1. LO SAGRADO ISLÁMICO

Puede parecer osado suponer que durante la baja Edad Media pervivían cultos ancestrales, encubiertos con advocaciones cristianas, o bien que la Iglesia necesitara cristianizar antiguos enclaves mágicos, que el pueblo había continuado frecuentando en época islámica. Ello se explica, más bien, por la existencia de un remanente inconsciente en la mentalidad del pueblo, que lo llevó a vincular elementos sagrados del cristianismo con lugares que lo han sido desde antiguo. Al fin y al cabo, es un hecho que cada uno de los pueblos que ha ejercido su dominio en territorio valenciano ha asumido los lugares sagrados del anterior. Así pues, se han erigido iglesias cristianas sobre mezquitas musulmanas -caso de la catedral de Valencia- que, a su vez, ocuparon el solar de templos visigodos y, de la misma manera, podrían haber asimilado santuarios paganos.

<sup>423</sup> García Mahiques, R., *op. cit.*, 2008, p. 68.

<sup>424</sup> Lecouteux, C.; Marcq P., *op. cit.*, p. 118.

<sup>425</sup> Maldonado, L., *Génesis del catolicismo popular. El inconsciente colectivo de un proceso histórico*, Madrid, Cristiandad, 1979, p. 160.

Al tratar de explicar el topónimo de origen árabe “canissia”, que se ha interpretado como indicador de una “iglesia cristiana”, Mikel d’Epalza considera que realmente designaba ruinas de poblamientos de época romana identificadas por los sarracenos como enterramientos o lugares de culto preislámico. Por otro lado, no se han encontrado rastros arqueológicos de iglesias rurales, pese a que la mayoría de la población vivía fuera de las cuatro ciudades con sede episcopal (Valencia, Xàtiva, Dénia y Elche). Parece que la sociedad hispanorromana no estaba del todo cristianizada o que, en poco tiempo, se convirtió al Islam<sup>426</sup>. ¿Es posible que la sociedad cristiana bajomedieval haya asimilado algunas reminiscencias de cultos paganos a través de la religiosidad popular islámica?

Así como existe una religiosidad popular cristiana, hay y había en la época que nos ocupa una religiosidad popular islámica. De aquellas prácticas, muchas veces en relación con los rituales cristianos e incluso con la conversión al cristianismo como consecuencia, han dejado constancia obras como las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, el Sabio. Dos ejemplos las ilustran. En primer lugar, en la cantiga 167, una mujer musulmana ofrece a la Virgen de Salas la imagen de su hijo muerto. Después de un largo período de oración, María resucita al niño, lo que ocasiona la conversión de la madre. En segundo lugar, en la cantiga 329, unos soldados sarracenos ofrecen a la imagen de la Virgen de Tudia un puñado de monedas de oro procedentes de los botines que habían conseguido reunir. Pese a la veneración que los musulmanes rendían a María, la ofrenda a la imagen –o el ofrecimiento de una imagen- es una imitación de los rituales cristianos, que ignora el rechazo del Islam a los simulacros religiosos.

Sobre la existencia de una religiosidad popular islámica y la pervivencia de lo sagrado musulmán, de costumbres y lugares de culto, se muestra plenamente convencido Agustín Ventura<sup>427</sup>, al interpretar el milagro de Lluxent en clave de asimilación cristiana de un sistema de creencias ajenas a la cultura de la nueva clase dominante. Autores como Viciano<sup>428</sup>, Beuter<sup>429</sup>, Escolano<sup>430</sup> o Zurita<sup>431</sup>, entre otros, se

---

<sup>426</sup> Guinot, E., *Els fundadors del regne de València. Repoblament, antroponímia i llengua a la València medieval*, Valencia, Tres i Quatre, 1999, pp. 65, 68.

<sup>427</sup> Ventura, A., *op. cit.*

<sup>428</sup> Viciano, R. M. de, *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*, Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 87-95.

<sup>429</sup> Beuter, P. A., *Segunda parte de la Coronica general de España, y especialmente de Aragon, Cataluña, y Valencia...*, Valencia, Juan de Mey, 1551, cap. 42.

<sup>430</sup> Escolano, G., *Década primera de la historia de la insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*, València, 1610, lib. IX (*Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*, Valencia, París-Valencia, 2006, vol. 1, pp. 537-545).

hicieron eco del prodigio en el siglo XVI y principios del XVII. Pero también se le dedicaron obras monográficas, como la de Gaspar Miguel de la Cueva, *Historia del divino mysterio, del Sanctissimo Sacramento de los Corporales de Daroca, que acontecio en la conquista del Reyno de Valencia, y vino por voluntad divina a la ciudad de Daroca, en el Reyno de Aragon*, que se editó en Valencia por primera vez en 1523, o la de Fr. Thomas Fuster, *Resumen histórico de los prodigios acaecidos en el Monasterio y Monte Santo de Luchente*, editado en Valencia en 1691. Más tarde, ya a principios del siglo XIX, lo refirió también Jaime Villanueva<sup>432</sup>.

En connivencia con la tradición, que aún lo mantiene vivo, los textos sobre el milagro eucarístico acontecido en Llutxent repiten, básicamente, los hechos siguientes: cinco caballeros cristianos habían establecido su campamento en Montsant para asediar el castillo de Xiu. Mientras celebraban una misa de campaña, fueron atacados por el ejército musulmán. El sacerdote envolvió las seis hostias consagradas en un lienzo y las ocultó debajo de una piedra. Según algunas versiones, las escondió al amparo de una palmera o de unos palmitos<sup>433</sup>. Después de la batalla, con resultado favorable para los cristianos, los caballeros se dispusieron a comulgar, pero al desplegar los corporales encontraron las hostias empapadas en sangre y pegadas a la tela. Como todos querían llevarse las hostias prodigiosas a su tierra, decidieron ponerlas encima de un asno<sup>434</sup>, que se dirigió a Daroca (Aragón).

Sin embargo, a finales de la Edad Media, el milagro eucarístico ya se había puesto por escrito en un manuscrito, *Historia del Sanct Corpocris de Luchent*, que se conservaba en la biblioteca del monasterio de Llutxent y era propiedad de Alfonso Roig

<sup>431</sup> Zurita, J., *Anales de Aragón*, Zaragoza, 1562-1580, lib. III, cap. 37 (Canella López, A. (ed.), Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, vol. 1) <<http://ifc.dpz.es>> 17-5-2010.

<sup>432</sup> Villanueva, J., *Viage literario a las Iglesias de España*, Madrid, 1806, vol. 4, pp. 92-94.

<sup>433</sup> “[...] e mesos dins vn altre tovallo amagualos dins vna palmera”, Chabás, R., *El milagro de Luchente y los corporales de Daroca. Relaciones y documentos estudiados*, Valencia, 1905, p. 22; “[...] y anduvo por el monte hazia Luxent, a dozientas // braças apartado del Codol. Y debaxo los ramos de una humilde palma lo ascondió y depositó, y con losas y piedras disimuladamente lo encubrió”, Viciana, R. M. de, *op. cit.*, p. 90; “[...] todo assi embuelto lo escondo entre vnas matas de palmitos”, Beuter, P. A., *op. cit.*, 1551, cap. 42; “[...] á trecho de treinta pasos de la piedra que sirvió de altar, las escondió entre unos espesos matizales de lentiscos y palmitos y cubrió de piedras”, Escolano, G. *op. cit.*, 1610, p. 539; “[...] escondió las Sagradas Ostias entre vnas matas de palmitos, y cubrió de piedra”, Fuster, T., *Resumen histórico de los prodigios acaecidos en el Monasterio y Monte Santo de Luchente*, Valencia, 1691, p. 4.

La palmera, según Ventura, es un árbol de buen augurio en muchas religiones y especialmente para el Islam tiene muchas connotaciones positivas: después de viajar por el desierto, representa el premio del caminante y el final de los sufrimientos. La palmera del monte del Códol sería, por tanto, un elemento islámico. *Vid.* Ventura, A., *op. cit.*, p. 63.

<sup>434</sup> Entre otras formas de establecer jurisdicciones está la ordalía.

cuando escribe Ventura. Había sido publicado por Roc Chabás<sup>435</sup> y datado por éste en 1471. Santiago Sebastián<sup>436</sup>, por otro lado, también nos notifica la existencia de un documento latino en el *Libro bermejo de la Colegiata de Santa María de Daroca*. De finales del siglo XIV - el autor lo data hacia el año 1397-, ofrece la versión tradicional del prodigio con algunas novedades anecdóticas.

Pero los primeros documentos que informan sobre los acontecimientos sucedidos en esta población valenciana, también publicados por el archivero de la catedral metropolitana, que los consultó en el archivo de la excolegiata de Daroca, datan de 1340; aunque Escolano retrasa un siglo, en el año 1420, la “escritura pública, que desto hicieron levantar el cura y alcaide, y fue enviada al prior y canónigos de Daroca con tres sellos pendientes”<sup>437</sup>. Así, la versión más antigua del milagro es un documento notarial del 26 de junio, con el que Miguel Pérez Cabrerizo, en nombre de las autoridades de Daroca, solicitó informes sobre el milagro de los corporales a Xiva, localidad cercana a Llutxent, que ocupaba entonces el castillo de Xiu. Domingo de Ahuero, notario público de Xiva, respondió a esta solicitud el 6 de julio de aquel mismo año. Se trata, por tanto, de una de las primeras referencias escritas de un milagro ocurrido en el reino de Valencia. Y su interés aumenta, si eso es posible, por el hecho de que fue redactada sólo unas décadas después de tener lugar, supuestamente, los hechos que se describen, al tiempo que tienen lugar otros portentos.

Finalmente, Chabás transcribe un fragmento del *Llibre de Col·lacions*, conservado en el archivo de la Curia Eclesiástica de Valencia. El texto, escrito en 1342 por el obispo Raimundo Gastón, hace referencia igualmente al milagro de los corporales ocurrido en Llutxent:

*Cum Nos [Raimó Gastó] de miraculo quod dominus noster Jesus Christus hostendere, vt intelleximus, voluit tempore obsidionis Castri veteris de Lutxen jn monte qui dicitur de Daroqua parrochie Ecclesie loci de Lutxen, conuertendo seu transformando panem jn formam hostiarium relictarum per sacerdotem, qui celebrauerat missam in dicto podio supra altare tempore obsidionis predictae, jn carnem et sanginem, prout in corporalibus jnfra que dicte hostie erant recondite jn signa sanguinis ipsius manifeste aparueunt*<sup>438</sup>.

---

<sup>435</sup> Chabás, R., *op. cit.*

<sup>436</sup> Sebastián, S., “Iconografía eucarística. El milagro de Luchente y los corporales de Daroca”, *Xiloca*, 14 (1994), pp. 83-102.

<sup>437</sup> Escolano, G., *op. cit.*, 1610, p. 541.

<sup>438</sup> Chabás, R., *op. cit.*, p. 60.

Son muchas, por tanto, las noticias alrededor de este prodigio, por lo que se trata del milagro medieval mejor y más prontamente documentado de que tenemos noticia en el reino de Valencia. Pero los testimonios documentales alrededor de los corporales de Daroca son aún más antiguos que los textos que relatan los acontecimientos milagrosos de Llutxent: el 8 de septiembre de 1248, el arzobispo de Tarragona concedía beneficios espirituales a quien visitara la iglesia de Santa María de Daroca; en 1261, se mencionan los corporales por primera vez, cuando los síndicos de Daroca informan al papa Urbano IV de la construcción de una torre, fuera de la ciudad, desde donde mostrar los corporales, ya que la iglesia era demasiado pequeña para el público asistente. Y así, hasta el siglo XVIII, la documentación se sucede ininterrumpidamente<sup>439</sup>.

Pese a la datación de los documentos anteriores, que en el manuscrito cuatrocentista y en la obra de Viciano el enfrentamiento se produjo antes de la conquista de Valencia, en 1235; que Escolano<sup>440</sup>, de la Cueva<sup>441</sup> y Fuster<sup>442</sup> lo sitúan en 1239 – autores más modernos la retardaron hasta el cambio de década-, y que el pergamino de 1340 afirma que “*algunos dellos [testimonios] han memoria de nouanta anyos et mas*”, Ventura considera que la verdadera batalla de Llutxent, en la que se basaría esta leyenda, podría ser la que tuvo lugar en junio de 1276<sup>443</sup>, según se narra en el capítulo 558 de la *Crònica* de Jaime I. Sin embargo, el resultado de este enfrentamiento no fue el que después permanecería en la memoria, ya que la victoria no favoreció a las tropas cristianas, sino que éstas fueron derrotadas por los musulmanes rebeldes. La conclusión que extrae Ventura de la posterior tergiversación del acontecimiento es que, durante los años siguientes a la batalla –entre 1276 y 1340, de cuando data el primer documento que refiere el milagro- los cristianos intentaron borrar este hecho de la memoria, y más después de que el rey Pedro acabara con la revuelta. Así, más de 60 años después, no sólo se pone por escrito (se reinventa) el acontecimiento:

Et commo vino el dia claro, que el dito noble vido que era asitidado en el dito pueyo, fizo mandamiento a hun clérigo que era del Concexo de Daroca, que celebrase et dixiese Missa. Et commo aurian oydo misa et aurian Dios pregado, que confesasen los unos de los otros, et despues que firiesen en el los moros. El qual misacantano començó a desir Misa. Et commo huuo santificado et levantado el Cuerpo de Jhesu Christo et lo huuo posado sobre los corporales, el

<sup>439</sup> Sebastián, S. *op. cit.*, 1994, p. 96.

<sup>440</sup> Escolano, G., *op. cit.*, 1610, p. 538.

<sup>441</sup> Esteban Abad, R., *La ciudad y comunidad de Daroca*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1959, p. 74.

<sup>442</sup> Fuster, T., *op. cit.*, p. 3.

<sup>443</sup> Ventura, A., *op. cit.*, p. 56.

dito Cuerpo de Jhesu Christo se convirtió en verdadera sangre, de la qual cosa todos fueron mucho marauillados que significaua;

sino que se garantiza su veracidad con testimonios “fiables”:

[...] a nos es cierto por testimonios dignos de fe, asin christianos commo moros, de los quales algunos dellos han memoria de nouanta anyos et mas et andi de sixanta anyos et de mas que huyeron dezir a lures padres et a lures ahuelos et a otras personas, que en el tiempo que el Reyno de Valencia era poblado de moros, el noble D. Berenguer Dentença [...].

y nuevos hechos maravillosos actualizan el milagro:

En el qual castiello el dito noble [Berenguer d’Entença] en reuerencia del nuestro Sennyor Jhesu Christo et de la sua beneyta Santa Madre sobre vna losa en la qual el dito miraglo esdeuino fizo edificar vna capiella de la bien auenturada Sennyora Santa Maria<sup>444</sup>, et sobre aquella losa fizo fer hun altar, en el qual continuament et por todos los tiempos se canta por cascun dia Misa, et en aquella capiella vienen muchos romeos et fazen aquí romerías; et aquí son fechos a los clamantes muchos de miraglos por voluntat del nuestro Sennyor Jhesu Christo. Et encara muchas deuegadas se esdeuenido por voluntat del nuestro Sennyor que y han oydo de noche los que en el dito castiello habitan grandes cantos en la dita capiella et lumbres et an trobado las lampadas que aquí son, que las auian lexadas sines de lumbres, encendidas et con lumbr<sup>445</sup>.

Pero, aunque el manuscrito de Daroca afirma que Berenguer d’Entença había construido una capilla en el lugar del milagro, con el altar sobre la losa donde había ocurrido, parece que, si hacemos caso al manuscrito de 1471, más de un siglo después se había perdido la memoria del lugar donde el sacerdote había escondido las hostias. En una fecha indeterminada, habría ocurrido lo siguiente:

*Ço es que hun dia faener, hora quasi de mig iorn, essen lo dia clar e lo sol resplandent, e dispergit tot lo poble de Luchent per lo terme a cultiuar e procurar lurs heretats, [...] alt sobre lo puig del Codol en lo lloch hon huy es edificat lo Monestir, se mostra una creu, [...] la qual creu era tant resplandent que apagaua la claror del sol, es veyda de tota la uall de Albayda, e lo peu de dita creu estaua sobre lo Codol del dit puig e lo cap dret en ues lo cel, e lo dit Codol que abans nos ueya sino de prop; lauos era axi resplandent, que de tota la uall clarament se podia ueure. Los bons homens que eren per lo terme de Luchent, uehent lo gran senyal, tornen a la uila e dihuen al rector, lo qual, uehent tal senyal sobredit de tanta admiracio, feu tocar les campanes e tot hom no sols de Luchent ans encara de les uiles entorn ab gran cuyta uengueren a Luchent a ueure lo miracle. E lo rector ab tots los cristians e ab la creu de la esglesia alçada, uengueren procesionalment ab tot lo poble quels seguia, cantant lo Te deum laudamus. [...] E axi com los dits quatre homens foren al peu de la costa, ço es alla hon es ara la primera creu, la gran creu ques mostraua tenir lo peu damunt lo Codol, se comença a poch a poch a moure e*

<sup>444</sup> Otros autores le otorgan el título del Salvador. Escolano afirma, además, que la iglesia fue edificada dentro del castillo y que “no hizo por entonces demonstracion alguna en el sitio, donde el sacerdote había celebrado la misa, ni en el otro de los lentiscos y palmitos, porque no dio mas lugar la ocurrencia de los tiempos”. Por el contrario, siguiendo a Viciano como veremos, Fuster opina que “hizo el Altar de las piedras, que el Sacerdote havia echado encima las Formas Consagradas, al tiempo que las escondió”. Vid. Escolano, G., *op. cit.*, 1610, p. 541; Fuster, T., *op. cit.*, p. 7.

<sup>445</sup> Chabás, R., *op. cit.*, pp. 55-58.



*uenir al encontre dels dits quatre homens en tal forma, que com ells foren a la creu de la miga costa, la gran creu se mostra al cap del pla del dit puig, ço es alla hon es ara la tercera creu, de la qual se ueu la uila e lo monestir. [...] la dita creu gran a poch a poch se lunya dels dits quatre homens e tornar posar sobre lo Codol, axi com de primer se staua. E axi los quatre desus dits homens muntaren al cap del pla alla hon ara es la creu tercera en ues la casa, e alli ells ueent la creu estar sobre lo Codol agenollarense, fent oratio e mirant si ueurien altra cosa e a cap de poch la dita gran creu tot dret uisiblement sens desuiar de vna part ni daltra sen munta alt al cel e lo Codol resta de la sua material color com dabans era. [...] Edificaren la Esglesia posant lo altar maior sobre lo dit Codol<sup>446</sup>.*

Tanto las razones que explican el olvido del lugar del milagro, así como la fecha del descubrimiento<sup>447</sup>, nos las aporta Viciana, a pesar de que no parece ajustarse a los documentos anteriores. El autor sitúa la aparición de la cruz que señala el lugar del milagro en el año 1335, fecha que repiten autores como Escolano o Fuster<sup>448</sup>, cinco años antes de la redacción del pergamino de Daroca, el cual no menciona absolutamente nada de este acontecimiento:

[...] entonces, don Berenguer d'Entença [...] le mandó reparar y fundar una pequeña capilla, y truxo las losas y piedras con que el sacerdote encubrió los santos corporales debaxo de la palma, y las puso en el altar de la nueva capilla, la qual dedicó al nombre de Sant Salvador. En esta capilla, afirman los ancianos de la tierra por fama confirmada de mayores a menores, que nuestro Señor hazía muchas mercedes a los devotos que la visitaron, e que muchas vezes, de noche, aparecía gran claridad de luminarias encima de la capilla.

Passaron algunos años después, y por fallecimiento de don Berenguer d'Entença, el castillo del Chío vino en roína // y decaimiento, y los moradores de la tierra perdieron el conocimiento del *codol* donde fue la consagración y de la palma donde se depositó el sancto misterio [...] Y este sacrificio duró por muchos años. E quando vino la hora que nuestro señor Dios fue servido revelar a sus siervos estos dos lugares sacros, proveyó que con el señal de la cruz y en el día de la cruz lo que ignoravan se les mostrasse. Fue assí que un día de viernes, contado a VI de julio del año de MCCCXXXV, al punto de mediodía, estando el cielo y tiempo sereno y reposado, apareció vesible en la cumbre del cabeço del Codol una cruz muy grande y elevada [...].

Pero los prodigios de luces no se limitaron al momento del encuentro del lugar sagrado:

<sup>446</sup> Chabás, R., *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>447</sup> Se suele constatar que los milagros o apariciones cristológicas se asocian a lugares elevados como montañas, mientras que los marianos tienen lugar en barrancos y cuevas. El de Llutxent no es una excepción y, de hecho, tiene puntos en común con otras leyendas europeas altomedievales, por ejemplo, la *inventio* del crucifijo de Waltham. Fue descubierto gracias a una revelación onírica en la cima de la colina *Mons acutus*, hoy Montacute (Somerset). La efigie de Cristo se apareció a un herrero y le ordenó conducir al sacerdote a la cima para descubrir un tesoro. Tras las reticencias iniciales, cumplió su cometido y el sacerdote organizó una procesión con toda la población. Debajo de una gran piedra agrietada, recuerdo del sepulcro de Cristo, descubrieron la cruz de piedra negra junto a otra más pequeña, un cenorro y los Evangelios. *Vid.* Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 207.

Otros casos de incorruptibilidad de hostias se documentan también desde una época tan temprana como el siglo XI. *Vid.* Snoek, G. J. C., *Medieval piety from relics to the Eucharist. A process of mutual interaction*, Leiden, Nueva York, Colonia, E. J. Brill, 1995, pp. 321-322.

<sup>448</sup> Escolano, G., *op. cit.*, 1610, p. 541; Fuster, T., *op. cit.*, p. 8.

[...] me informaron los frailes y hombres legos ansianos de Luxent y de otros lugares de la comarca que muchas vezes, de noche, han visto dos coros de lumbres caminar en processión desde la capilla de la Palma hasta el cabeço del Codol. E como estos lo viesen pastores, caçadores, caminantes e muchos de los pueblos circundantes e sobre ello se inquiriesse, nunca se pudo hallar que ni frailes ni otras humanas personas se hallassen en la celebración de la tal nocturna processión<sup>449</sup>.

Así, antes de finales de la Edad Media, se produciría en Llutxent el hallazgo milagroso del enclave donde había tenido lugar el prodigio eucarístico, después de haberse perdido su recuerdo durante tanto tiempo. Pese a ello, el manuscrito cuatrocentista también se hace eco “*bon temps abans que lo lloch sant fos sabut especificadament per lo miracle de la creu resplendent*” de los portentos presenciados por los vecinos de la zona con los que “*la potencia diuina ab manifesta apparicio de lums uolgue mostrar la gran santedad del dit lloch*”:

*Car primerament moltes uegades de nit ueheren los de la uall dues lums clarissimes, la vna sobre lo Codol, el altra sobre la tercera creu, que es mes prop del dit monestir. E una uegada al mig del dia, dos pastors guardant bestiar, per les muntanyes al entorn, escurintse lo temps e uenint grandísima tempestat de uent e de pluja, veren dues lums clarissimes, les quals ni per uent ni per gran pluja nos alterauen, e la una estaua sobre lo Codol, e laltra sobre la dita creu. E finalment ueren que la lum de la creu uingue a la del Codol e ferense de dos vna lum e axi sen munta al cel<sup>450</sup>.*

A parte de estos dos pastores, también vieron las luminarias muchos frailes y unos vecinos de Ontinyent. Pero, entre los visionarios de las dos luces sobre el Montsant, destaca la figura de un musulmán:

*Hoc encara en la alqueria de Pinet auia un moro lo qual auia nom Abdalla e ha poc que es mort, lo qual testificaua una nit auer uistes tantes lums sobre lo monestir e la esglesia, ques pensaua que fos foch que la casa era cremada, e uenint a cuyta del bestiar que dexa a la muntanya per apagar lo foch, troba que eren les lums e no foch que cremas, e dixho a tot hom de la dita uila e monestir lo que uist auia<sup>451</sup>.*

La presencia de un “moro” entre los visionarios de las luces indicadoras no sería gratuita si mantenemos la tesis de Ventura, ya que facilitaría la transición hacia la cristianización del enclave y de la victoria bélica. El motivo por el que se habría cristianizado el suceso histórico con la generación del milagro sería la persistente creencia musulmana en la sacralidad del lugar donde se había producido la batalla,

---

<sup>449</sup> Viciano, R. M., *op. cit.*, p. 94; Fuster, T., *op. cit.*, pp. 12-14.

<sup>450</sup> Chabás, R., *op. cit.*, p. 42.

<sup>451</sup> Chabás, R., *op. cit.*, p. 48.

gracias a la protección divina con la que habrían podido derrotar a las tropas cristianas. Por tanto, el Montsant de Llutxent sería un lugar sagrado de la religión islámica.

En la religiosidad popular musulmana, que pese al férreo monoteísmo oficial, ha ido creando ciertos “santos” populares, y lugares de peregrinación religiosa, la veneración de una piedra sagrada es frecuente y, a veces, basada en creencias preislámicas. Es el caso de la Kasbáa, la piedra negra venerada en La Meca, destino de la peregrinación que los musulmanes deben hacer al menos una vez en la vida, y que se trata, en realidad, de una piedra caída del cielo, objeto de un culto preislámico respetado por Mahoma, así como también es de origen preislámico la peregrinación que se realiza. De hecho, el culto a determinadas piedras, donde supuestamente habitaba la divinidad, se encontraba muy extendido en Arabia. En Xàtiva, sin ir más lejos, la calle del “Cantal Gentil” se podría traducir como de “la piedra pagana” o musulmana. Respecto al milagro de Llutxent, es significativa la presencia en el monte de una piedra, sobre la que se levantó el altar de la iglesia del convento dominico de Corpus Christi.

Por tanto, independientemente de cuando se produjera la batalla y de su resultado, la sacralidad islámica del lugar podría haber existido con antelación al enfrentamiento. Y haber perdurado después, ya que

[...] lo que parece nunca pudo extirparse fue la existencia de pequeños santuarios rústicos (“rabitas”) donde, a veces, vivían santones (“morabitos”) llenos de prestigio, a los que se atribuían poderes taumatúrgicos, no sólo en vida, sino también después de muertos, sobre todo en el sitio donde estaban sus sepulcros<sup>452</sup>.

La bendición de un santo, o *walī*, que los devotos podían conseguir, se extendía también a sus vestimentas y reliquias, pero era especialmente eficaz en su tumba<sup>453</sup>. Así, el pueblo musulmán rindió culto a sus “santos”, los “mahdís” o profetas iluminados y especialmente los “sufís” o ascetas, y más concretamente a sus tumbas, donde se combinaría “*un cult als morts, preislàmic, i una necessitat ‘teològica’, uns mitjancers davant Al·là*”<sup>454</sup>. De la existencia de ciertas tumbas veneradas por los sarracenos deja constancia el mismo Jaime I en su *Crònica*, como la situada “*a una alqueria qui és entre Múrcia e la muntanya on hom va a Cartagènia, on soterraven los reis de Múrcia e*

<sup>452</sup> Caro Baroja, J., *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 189.

<sup>453</sup> Cuevas, C., *El pensamiento del Islam. Contenido e Historia. Influencia en la Mística española*, Madrid, Istmo, 1972, p. 214.

<sup>454</sup> Ventura, A., *op. cit.*, p. 60.

*en un puget qui ha sobre l'alqueria, e Abenhut que hi jau*" (423). Y no olvidemos que, respecto al prodigio de los corporales, fue "sobre vna losa en la qual el dito miraglo esdeuino". Por otro lado, Viciana diferencia entre "las losas y piedras con que el sacerdote encubrió los santos corporales" y con las que se hizo el altar de la primera capilla, y el "codol donde fue la consagración". Éste último, es descrito por Escolano como "una piedra muy grande, que en lengua valenciana se dice cudol, que habia en medio de su cumbre, tan llana y lisa, que representaba una ara grande de las que cubren todo un altar"<sup>455</sup>.

Así, la capacidad taumática de una tumba islámica en el Montsant habría pasado al mundo cristiano, heredada, en el siglo XIV, por los santos médicos Cosme y Damián y, en el XVIII, por una advocación más conveniente a la era moderna, la Virgen de la Consolación. Dos tumbas calcinadas de un cementerio islámico, una junto a la piedra y la otra bajo la actual ermita de la Consolación, podrían explicar que en Llutxent, tanto cristianos como musulmanes, vieran luces o "*focs follets*" sobre estos dos lugares.

La asimilación de lugares sagrados por la religión dominante precedente no sería un proceso exclusivo del cristianismo. No podemos descartar la islamización, previa cristianización o no, de lugares de religiosidad ibérica o romana<sup>456</sup>. Así, es significativa la fecha aportada por diversos autores, cuando ubican temporalmente la batalla entre el ejército cristiano y el musulmán. El milagro se conmemora en febrero, una posible reminiscencia pagana, ya que el mes romano de *Februarius*, era el de las purificaciones de los muertos y tenía un cariz funerario, como el supuesto cementerio<sup>457</sup>. Por otro lado, la *Historia del Sanct Corpocrist de Luchent* afirma que "*la uespra de la Purificatio de la gloriosa Verge Maria del any LXXI, veren los sobredits frares la professo de les dites lums uenir de la creu fins a la primera hermita prop lo monestir, e aço ueren mes de XX*"<sup>458</sup>. Con más detalle y estableciendo una fecha para el prodigio, nos lo relata Fuster:

---

<sup>455</sup> Escolano, G., *op. cit.*, 1610, p. 538.

<sup>456</sup> La pervivencia de ritos paganos se constata también en el Islam. Mientras que los cristianos identificaron con demonios a los ídolos paganos, los vestigios de los rituales antiguos de consagración de las estatuas se preservaron en el mundo árabe. Pese al rechazo hacia las imágenes de culto tridimensionales, "en los márgenes de la civilización islámica habían perdurado los rituales paganos que pretendían insuflar espíritu en las estatuas de culto", García Avilés, A., *op. cit.*, 2010, pp. 22, 28.

<sup>457</sup> Ventura, A., *op. cit.*, p. 64.

<sup>458</sup> Chabás, R., *op. cit.*, p. 43.

Fue muy publico lo que sucedió a este tenor el año 1462. Se avia juntado mucha gente de los Pueblos vecinos para tener en la Iglesia del Convento la Vigilia de la Purificación de Nuestra Señora, y assi como los Religiosos se levantavan a cantar Maytines, se vió vna procession de muchas luzes, que venia de la Hemita de los Santos Medicos asta la de los dolores de N. Señora, como que los Angeles anticipavan la procession de las candelas, que por la mañana se avia de hazer en la Iglesia. Esta celestial procession vieron todas las personas seculares que avian concurrido, que eran muchissimas, y mas de veynte Religiosos del Monasterio: que no avia mas en aquel tiempo<sup>459</sup>.

La fiesta cristiana de la Candelaria, también celebrada en febrero, está indudablemente ligada a una festividad pagana, donde la luz tiene también una presencia importantísima. La procesión de la Candelaria derivaría de un rito pagano de purificación llamado *amburbale*, según un sermón del siglo X, conservado en la Biblioteca Nacional de París. Es significativa la admisión de un origen pagano para esta ceremonia cristiana, pese a la reticencia a admitirlo que comprensiblemente debían mostrar los cristianos en la Edad Media. Parece que la afirmación del autor estaría fundamentada en un testimonio fiable, Beda el Venerable (*De temporum ratione*, 12; PL XC, 351)<sup>460</sup>.

Así, aunque en un primer momento no lo parezca, dado el carácter eucarístico de este milagro, la Virgen alcanza igualmente una presencia importante en esta tradición. No sólo en relación con los prodigios acontecidos con posterioridad al asunto de los corporales, como la visión de las luminarias la víspera de la Purificación de María, sino también con la batalla y el mismo milagro eucarístico, ya que los hechos tuvieron lugar un sábado, día dedicado a la Virgen. Así lo afirma y lo toma como garantía de victoria el mismo Berenguer d'Entença, según el manuscrito cuatrocentista:

*Tenim daltra part una singularissima esperança de uictoria, per quant huy es disapte e dia deputat a honor de la gloriosissima verge Maria mare de Deu e aduocada nostra: no permetra que en tal dia nosaltres, qui per honor de son fill e sua som açi aplegats, rebam dan, ni dapnatge, ne vergonia. Perque huy si a noslatres semblara, donant la batalla, tindrem per crit e nom entre nosaltres "Arago Santa Maria. Arago Santa Maria"*<sup>461</sup>.

Pasamos por alto las contradicciones y el resto de detalles que presentan los textos, así como las otras “pruebas” que aporta Ventura para demostrar la existencia de un lugar sagrado para la fe islámica en el Puig del Códol. Lo que por ahora nos interesa es la constancia documental en la Edad Media de un milagro ocurrido en territorio

<sup>459</sup> Fuster, T., *op. cit.*, p. 30.

<sup>460</sup> Bruyne, D. de, “L’origine des processions de la Chandeleur et des Rogations à propos d’un sermon inédit”, *Revue bénédictine*, 34 (1922), pp. 14-26.

<sup>461</sup> Chabás, R., *op. cit.*, p. 13.

valenciano, así como la manifestación divina mediante luminarias y otros prodigios. Más adelante veremos el porqué; y también trataremos sobre la repercusión que el aumento progresivo de la importancia otorgada al sacrificio eucarístico ha podido influir en la devoción y, por tanto, en la imaginería mariana. Lo que podemos avanzar es que, tanto uno como la otra, tanto el milagro eucarístico –contemporáneo al de Castro Ursino, que dio lugar a la institución de la festividad del Corpus Christi- como la difusión de la figuración de la Virgen, tenían como destinataria a la población cristiana y no a la musulmana. No se trataba, por tanto, de sendos intentos de adoctrinar a los sarracenos, sino de alentar a los cristianos.

### 3.2.2. GEOGRAFÍA DE LA REPOBLACIÓN

Una de las cuestiones que se pueden plantear cuando tratamos de la función de las imágenes marianas y de su distribución geográfica en el territorio valenciano es la posibilidad de que estas imágenes fueran introducidas con una voluntad doctrinal, para favorecer la conversión de la población mudéjar. De ahí que sea imprescindible revisar la permanencia de la población musulmana, su importancia cuantitativa y, sobre todo, su distribución espacial, así como los enclaves y villas donde la presencia de población repobladora fue especialmente significativa.

Las características de la ocupación y repoblación del reino de Valencia se deben, entre otras causas, a la celeridad con la que se llevó a cabo la conquista por parte de las tropas de Jaime I, así como a los limitados efectivos demográficos, que habían afectado también al proceso repoblador aragonés y que dificultaron la posibilidad de una masiva ocupación cristiana en territorio valenciano<sup>462</sup>. No obstante, los estudiosos difieren en el peso que alcanzó la población colonizadora respecto a los anteriores residentes. Las proporciones varían según los autores.

La desestructuración de las comunidades musulmanas –término empleado por Guinot- fue, en gran parte, consecuencia directa del proceso conquistador. Es decir, los ensayos repobladores se iniciaron poco después de la caída de los primeros núcleos poblacionales, al norte de Castellón, previa expulsión de buena parte de la población islámica. Así, siguiendo un orden cronológico y el subsiguiente descendimiento de la

---

<sup>462</sup> Moxó, S., *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*, Madrid, Rialp, 1979, p. 335.

línea fronteriza, vemos que, desde el inicio de las campañas militares hasta la conquista de Valencia, fueron expulsados, según la *Crònica* de Jaime I (178, 283), un gran número de musulmanes de las ciudades de Burriana y Valencia, asediadas por el ejército cristiano, en tanto que enclaves estratégicos para conseguir la capitulación del resto del territorio.

Consecuentemente, se procedió a la inmediata organización y repoblación de las tierras conquistadas. Al norte, en los primeros años, el proceso se centró sólo en tres términos: el general de Morella y el de Culla, con Benasal, dirigido por Blasco de Alagón, y el de Cervera, realizado por la orden del Hospital. Respecto al primero, en 1233, recibieron carta puebla la misma villa de Morella y los lugares de Castell de Cabres, Herbés, Vallibona, Zorita, Olocau, Alabar (Tudolella), Villores, La Mata y Sarañana. En los años siguientes, se fomentó la atracción de nuevos pobladores a otros lugares<sup>463</sup>, como Bel y Coratxà (1234), Boixar y Fredes (1236), Vilanova y Castellfort (1237), Catí o Vilafranca (1239), y también a algunos que ya habían recibido carta puebla con anterioridad, como Coratxà (1237), Bel (1238) o Castell de Cabres (1239). Por parte del maestre del Hospital, fue otorgada a Rossel en 1237 y, un poco más tarde, en 1241, la recibió Vinaròs<sup>464</sup>. Destaca también la repoblación de Sant Mateu, que recibió contingentes poblacionales, por primera vez, en 1237<sup>465</sup> y la de Peñíscola, a quien fue otorgada carta puebla en 1251.

Sin embargo, el establecimiento de población cristiana en esta zona sería moderado, especialmente en las tierras de interior, lo que no impidió que el Maestrazgo formara un sólido bloque cristiano frente a otras zonas rurales del reino de Valencia<sup>466</sup>. De hecho, la presencia de población sarracena en estas tierras parece que se había reducido considerablemente bastante antes de la llegada de colonos cristianos. En primer lugar, desde hacía un siglo, la zona se había convertido en territorio de frontera con los reinos cristianos y estaba relativamente envuelta por ellos. Por este motivo, la población se habría concentrado en los poblados fortificados: Morella, Culla, Ares, Cervera, Les Coves de Vinromà, Vilafamés, Xivert y Peñíscola son los que aparecen en la documentación cristiana.

<sup>463</sup> Guinot, E., "Sobre el poblament i el pas del món musulmà al cristià en el Maestrat castellanenc del segle XIII", *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 47-48 (1994), p. 21.

<sup>464</sup> Moxó, S., *op. cit.*, p. 335.

<sup>465</sup> López Elum, P., *La conquista y repoblación valenciana durante el reinado de Jaime I*, Valencia, Pedro López Elum, 1995, p. 214.

<sup>466</sup> Moxó, S., *op. cit.*, p. 335.

Por otro lado, pese a los pactos de rendición y continuidad, parece que la permanencia de los musulmanes no fue respetada. Es el caso de Morella, pocos meses después de su rendición a Blasco de Alagón; el de Ares, asaltada por peones de Teruel a principios de 1232, o el de Culla, donde también serían rápidamente expulsados, ya que, dos años después, el obispo de Tortosa concedía sus diezmos al noble aragonés. Así, la carta puebla de Morella, concedida por Blasco de Alagón en 1233, no menciona ya la presencia de musulmanes<sup>467</sup>.

Tiempo después, Jaime I reclamaba colonos para Burriana<sup>468</sup>. Pero, a diferencia de lo que ocurrió en las tierras del norte, la población musulmana permaneció en determinados lugares del sur castellonense, que habían capitulado frente a la soberanía de Jaime I, por ejemplo, en La Vall d'Uixó.

Respecto a la ciudad de Valencia, a raíz de la expulsión masiva de la población islámica, tanto la capital como sus alrededores se constituyeron en uno de los principales focos de atracción de pobladores cristianos. De hecho, la llanura litoral que se extiende entre el Turia y el Júcar vio la instalación dispersa de los recién llegados que, establecidos en puntos estratégicos, controlaban el conjunto de los residentes musulmanes en el campo<sup>469</sup>, pues la huerta de Valencia, por su alta productividad agraria, era una de las que tenía mayor densidad de población en el momento de la conquista. Así, por los alrededores de Valencia, unos años después de la capitulación de la ciudad, recibieron carta general de establecimiento poblaciones ya colonizadas, como Puzol, en 1242, Albal, en 1244, o Moncada, en 1248.

Pero los efectivos cristianos llegados a la ciudad de Valencia en un primer momento no fueron tan numerosos como se esperaba, si bien lo fueron aún menos en el resto del territorio, especialmente al sur del río Júcar. La falta de contingentes repobladores afectó sobre todo a este territorio, de donde se registraron escasas concesiones en el *Llibre del Repartiment*. Entre 1239 y 1246, las donaciones afectaban principalmente a Alzira, Xàtiva, Bairén y Dénia<sup>470</sup>.

En el caso de Alzira, los nuevos pobladores desalojaron a la población musulmana de sus casas y tierras para apropiarse de ellas. Este hecho requirió la intervención del rey en 1246 para impedir que las cosas fueran a más, lo que evidencia

---

<sup>467</sup> Guinot, E., *op. cit.*, 1994, p. 19.

<sup>468</sup> López Elum, P., *op. cit.*, p. 211.

<sup>469</sup> Moxó, S., *op. cit.*, p. 337.

<sup>470</sup> López Elum, P., *op. cit.*, p. 174.



el aumento de la presión que los señores y los colonos cristianos ejercían sobre la población hispanomusulmana desde la finalización de la conquista, establecida por Jaime I en 1245. Este mismo año, colonos cristianos fueron instalados en Sueca y las alquerías de alrededor<sup>471</sup>.

Así, hasta 1245, la conquista de las tierras meridionales se llevó a término mediante pactos locales, que garantizaban la permanencia de la población musulmana. Por esta razón, no se constatan exilios generalizados hasta que, con motivo del alzamiento de Al-Azraq en 1247, Jaime I pretendió expulsar, por decreto real, a toda la población sarracena del reino. Las revueltas ofrecieron al rey el pretexto perfecto para anular todos los pactos de capitulación que había firmado garantizando el mantenimiento de la población musulmana, ordenar su expulsión y repartir las tierras entre los pobladores cristianos.

Sin embargo, la aplicación de este decreto no fue completa y se hizo efectivo sólo en algunas de las villas reales más importantes. Aun así, la población mudéjar se redujo a la mitad y supuso traslados masivos a tierras más pobres y montañosas, “auténticas ‘reservas’ mudéjares superpobladas durante siglos”<sup>472</sup>. La crónica de Jaime I (369) cuantifica la expulsión de la población hispanomusulmana en cien mil personas, que fueron a Murcia y hasta Túnez. La expulsión, contrariamente a lo que sería de esperar, afectó sobre todo a la población que no se alzó en revuelta, mientras que en Eslida o la Marina los rebeldes pactaron su permanencia en el reino<sup>473</sup>. El proceso repoblador se intensificó en los dos años siguientes, de manera que una quincena de capitales de comarca, a parte de Xàtiva, recibieron contingentes de población cristiana, mientras que los sarracenos fueron desplazándose hacia el valle de Montesa<sup>474</sup>.

De hecho, aunque la ocupación efectiva del territorio no se ajustó a los registros consignados en el *Llibre del Repartiment*, entre 1248 y 1249 se constataron la mayor cantidad de donaciones, si bien en un territorio muy amplio, y principalmente en antiguos centros islámicos: Segorbe, Sagunto, Alzira –de donde se había expulsado a la población musulmana<sup>475</sup>–, Xàtiva, Burriana, Peñíscola, Onda, Lliria, Xèrica, Corbera, Cullera –donde los agricultores musulmanes habían quedado reducidos a una condición

<sup>471</sup> *Entre terra i fe. Els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*, cat. exp., del 26 de febrero al 28 de junio de 2009, Valencia, Universitat de València, 2009, p. 63.

<sup>472</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, p. 26.

<sup>473</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>474</sup> Guinot, E., *op. cit.*, 1999, p. 35.

<sup>475</sup> López Elum, P., *op. cit.*, p. 225.

servil en 1241, igual que en Torrent y Silla<sup>476</sup>-, Ontinyent, Albaida, Agullent, Gandia, etc<sup>477</sup>. No obstante, se ha podido constatar el éxito parcial de la colonización en ciertas donaciones como Xàtiva o Cullera, en los distritos de Bairén, Palma y Borró, Càrcer, Ontinyent, Albaida, Bocairent, Castelló de Xàtiva o Cocentaina<sup>478</sup>. En Alcoy, además, los recién llegados a raíz de la orden de repoblamiento de 1256 consiguieron del rey, después del pago de 500 sueldos, la condición de que no habitaran mudéjares ni en Alcoy ni en su término<sup>479</sup>.

En general, respecto a la zona al sur del Júcar, la repoblación cristiana se acentuó a partir de la segunda mitad del siglo XIII, debido a la rebelión sarracena y a la necesidad de ocupar un espacio más amplio en esta zona<sup>480</sup>. Pocos cristianos habían llegado antes de mediados de siglo, principalmente catalanes y aragoneses, pero la desactivación de los pactos y los compromisos adquiridos los primeros años de la conquista comportó una intensificación del proceso colonizador, pese a que fue lento y tuvo que competir con la repoblación de Murcia y las Baleares.

Hacia 1270, sólo unos sesenta mil cristianos habían ocupado las tierras conquistadas. La población musulmana debía ser mayoritaria, aunque inferior a las cien mil personas, frente a las doscientas mil que había antes de las expulsiones masivas. Pero otro alzamiento, en 1276, nuevamente liderado por Al-Azraq y sofocado por Pedro el Grande, fue la causa de nuevas expulsiones de población islámica y de la llegada de colonos cristianos. Así, entre los siglos XIII y XIV, se alcanzó un equilibrio demográfico entre las dos comunidades, que acabaría rompiéndose a favor de los cristianos en la primera mitad del siglo XIV<sup>481</sup>.

Respecto al resto de la Edad Media y hasta el momento de la expulsión:

*A pesar que durant el segle XV continuà incrementant-se la pressió sobre la població musulmana, fins a culminar amb l'assalt de la moreria de València el 1455, ja no es tornaren a produir revoltes importants o generalitzades com les del segle XIII, durant la llarga conquesta. En aquesta actitud de major resignació influïren el canvi en l'equilibri demogràfic, ara ja completament favorable a la majoria cristiana (tot i que els musulmans encara representaven un 30% de la població total i encara arribarien a constituir un terç en el moment de l'expulsió, el*

---

<sup>476</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, p. 63.

<sup>477</sup> López Elum, P., *op. cit.*, p. 174.

<sup>478</sup> Camarena Mahiques, J., "Reconquista y repoblación en la comarca de Gandia", *Jaime I. Conquista y repoblación del Reino de Valencia*, Gandia, Academia de Cultura Valenciana, 1986, p. 119; López Elum, P., *op. cit.*, pp. 213, 220, 223.

<sup>479</sup> López Elum, P., *op. cit.*, p. 223.

<sup>480</sup> López Elum, P., *op. cit.*, p. 225.

<sup>481</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, pp. 64-68.

*1609), la consolidació de les estructures de poder cristianes i, sobretot, la debilitat dels estats islàmics occidentals, d'una Granada i un nord d'Àfrica en decadència i aviat incorporats o sotmesos a la tutela de la monarquia hispànica, i, amb ella, la manca de tota esperança, la manca d'una alternativa on fugir*<sup>482</sup>.

En el ámbito castellano, por otro lado, hay que mencionar la repoblación de la ciudad de Elche, cuyos habitantes recibieron confirmación de sus propiedades en 1267.

En Castellón, como hemos visto, la actividad repobladora fue intensa desde el principio. A parte de los significativos núcleos ya mencionados, hay que añadir la repoblación efectiva de Vilafamés, Cervera, Albocàsser, Borriol o el término de Cabanes<sup>483</sup>. Y años más tarde, después de la rebelión de 1276, se asistirá a la desaparición casi absoluta, al norte de Castellón, de las aljamas que todavía quedaban. Es el caso de Peñíscola, Vilafamés, Les Coves de Vinromà y Orpesa, mientras que sólo Xivert y el Molinell, en el distrito rural de Culla, mantendrán población islámica. Así mismo, desde aquel momento, los sarracenos fueron expulsados del límite sur del reino y poblaciones como Xixona, Castalla, Biar pasaron a manos cristianas prácticamente en su totalidad<sup>484</sup>.

En definitiva, la expulsión de los sarracenos se concretó en determinados enclaves: los núcleos urbanos y las tierras de regadío, las más ricas y fértiles, en las llanuras próximas a la costa; y fueron confinados al interior, en las tierras áridas de montaña. Pero la necesidad de mantener a la población sarracena como reserva de mano de obra para trabajar la tierra, hizo que algunos se quedaran en las llanuras fluviales de la Safor, la Costera, la Ribera e incluso l'Horta o en las ciudades, en barrios específicos. No obstante, ni las alquerías rurales ni las morerías urbanas eran la continuación de los poblamientos anteriores, sino el resultado de la reubicación de población musulmana allí donde previamente se había desalojado a la comunidad local<sup>485</sup>.

Así, aunque parcial, la evacuación de los musulmanes fue especialmente significativa en las villas más importantes, donde se produjo la sustitución de parte o de toda la población islámica. De hecho, la política real se centró en la reactivación con repobladores cristianos de las antiguas ciudades musulmanas y su entorno. Fue el caso de Peñíscola, Lliria, Segorbe, Sagunto, Valencia, Alzira, Xàtiva o Cocentaina<sup>486</sup>. La

<sup>482</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, p. 71.

<sup>483</sup> López Elum, P., *op. cit.*, p. 223.

<sup>484</sup> Guinot, E., *op. cit.*, 1999, p. 37.

<sup>485</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, p. 64.

<sup>486</sup> López Elum, P., *op. cit.*, p. 225.

intención del monarca era controlar la organización y la vida de los núcleos urbanos, mientras los dominios señoriales se limitaban, normalmente, a alquerías o villas menos importantes, con su término.

La consecuencia del predominio cristiano en las ciudades, frente a la exigua presencia del colectivo dominante en el ámbito rural, fue la retirada a los arrabales de las comunidades islámicas urbanas. Así, los musulmanes que permanecieron no lo hicieron en los mismos lugares donde vivían antes, sino que fueron confinados a barrios acotados, construidos expresamente en muchas ocasiones, fuera de la muralla. Pero, en general, sólo una mínima parte de la población musulmana anterior a la conquista se concentró en las morerías y tan sólo en algunos lugares, caso de Segorbe y Xàtiva, el número llegó a ser considerable, sin superar nunca la mitad del total de la población<sup>487</sup>. La morería de Xàtiva, de la que se conserva la carta puebla, copiada en un libro de la Cancillería Real del Archivo del Reino de Valencia correspondiente al siglo XV, fue la más poblada del reino<sup>488</sup>.

A este proceso, hay que añadir así mismo la fundación, en lugares estratégicos, de villas de nueva planta como Vila-real, en el término de la preexistente ciudad de Burriana, que también tuvo una morería<sup>489</sup>, o Gandía, que no obstante podían estar envueltas de alquerías ocupadas por musulmanes<sup>490</sup>, como fue el caso de Xàtiva. La lista de las alquerías de la huerta de Xàtiva, donde se recaudaba el impuesto del morabatín a principios del siglo XIV, muestra la continuidad de este hábitat mudéjar<sup>491</sup>.

Respecto al ámbito rural, pese a la preeminencia numérica de la población sarracena, encontramos una marcada dicotomía en la distribución geográfica de ambas comunidades. La cristiana se concentró en las zonas de regadío, donde supieron adaptarse a las técnicas de cultivo introducidas por los musulmanes. Así, la huerta de Valencia se cristianizó casi por completo, también la llanura de Castellón, la ribera del Júcar y las huertas de Alicante, Elche y Orihuela. Sólo en las áreas de regadío de Xàtiva y Gandía, la colectividad islámica, que ocupaba las alquerías, fue notablemente numerosa. Por el contrario, los musulmanes dominaban las zonas de secano, sobre todo

---

<sup>487</sup> Guinot, E., *op. cit.*, 1999, p. 36.

<sup>488</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, p. 23.

<sup>489</sup> Moxó, S., *op. cit.*, p. 344.

<sup>490</sup> Torró Abad, J., *Colonització feudal i resistència andalusina al Regne de València. La frontera meridional (1238-1277)*, Universitat de València, tesis doctoral, 1996; Guinot, E., *op. cit.*, 1999, p. 36.

<sup>491</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, p. 23.

en las áreas de montaña, excepto el Maestrazgo, donde estallaron las sublevaciones moriscas de los siglos XIII y XV.

Siguiendo a Guinot, pese a la existencia de alquerías poco documentadas en el siglo XIII, es posible hacer una relación de las concentraciones de población musulmana más importantes<sup>492</sup>, dos tercios de la cual se localizaban al sur del Júcar:

- Norte del Júcar: las aljamas de Eslida, la baronía de Arenós, La Vall d'Uixó, Segorbe, Buñol, Benaguasil, el valle de Chelva y algunos lugares del valle del Turia.
- Sur del Júcar: Cortes, Tous, Ayora, la huerta de Xàtiva, las alquerías de La Vall d'Albaida, la Safor y la Vallidigna.
- Montañas de la Marina: Gallinera, Castell, Laguar, Xaló, Tàrbena, Guadalest y Confrides.

Con el tiempo, aumenta el interés por proveer de pobladores a los enclaves fortificados. Por ejemplo, durante el reinado de Pedro III, se intentó en Corbera, Dénia y Penàguila<sup>493</sup>.

La alternativa que se les presenta a los musulmanes fue abandonar sus tierras y trasladarse a un país islámico. Sin embargo, esta opción era progresivamente más complicada de ejercer legalmente, según se puede comprobar en un volumen del Archivo del Reino de Valencia, donde se recogen los controles a los que era sometida la emigración. A pesar de todo, hubo un degoteo de musulmanes que abandonaban el reino para dirigirse a Granada o el Magreb. Esta circunstancia, juntamente con la invasión castellana a mediados del siglo XIV, iba decantando la balanza poblacional a favor de los colonos cristianos<sup>494</sup>. Pero, a pesar de estas fluctuaciones, el mapa de la presencia mudéjar en el reino de Valencia ya estaba más o menos definido hacia finales del siglo XIII.

Terminada la conquista, es posible que se quedaran en el reino de Valencia unos doscientos mil musulmanes, la mayoría de la población hispanomusulmana anterior a la invasión cristiana, pero después de las revueltas islámicas y de las expulsiones masivas que se decretaron a continuación es muy probable que este número se redujera a la

<sup>492</sup> Guinot, E., *op. cit.*, 1999, p. 37.

<sup>493</sup> López Elum, P., *op. cit.*, p. 212.

<sup>494</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, pp. 23, 26.

mitad. No obstante, las expulsiones todavía fueron más significativas en Portugal, en el valle del Guadalquivir y Andalucía, de manera que a finales del siglo XIII sólo quedaban reductos importantes de población islámica en el valle del Ebro, en Murcia, sobre todo en los valles del Vinalopó, y en el reino de Valencia, del que poco después aquellos pasarían a formar parte. Es posible incluso que en este último la comunidad islámica fuera tan numerosa como toda la población del resto de los reinos cristianos peninsulares<sup>495</sup>. Población mayoritariamente morisca, de hecho, siguió habitando las huertas de Xàtiva, La Costera, La Canal de Navarrés y La Vall d'Albaida<sup>496</sup>.

### 3.2.3. ¿HUBO UN VERDADERO INTERÉS POR CONVERTIR A LOS MUSULMANES?

*El factor demogràfic resulta decisiu per a entendre les diferències entre Catalunya, Aragó, les illes Balears i el País Valencià en la consideració de la “minoria” musulmana en les mateixes relacions entre cristians i musulmans. Mentre que en els tres primers regnes –llevat de la vall de l'Ebre–, la presència de musulmans era molt minoritària i molts havien acabat fins i tot per assolir una major imbricació amb els cristians, un major grau de “lletinització”, al País Valencià el seu nombre els feia més impermeable a l'aculturació cristiana –les conversions van ser molt escasses, encara que també es veritat que no hi hagué un gran zel per convertir-los, almenys al principi–, més forts enfront de les pressions de la majoria cristiana i també més inquietants i sospitosos per a una societat que, a mesura que acabava l'edat mitjana, se sentia més amenaçada per la seua possible connivència amb els pirates magrebins i la flota turca<sup>497</sup>.*

Efectivamente, en los años inmediatamente posteriores a la conquista y repoblación del nuevo reino, no encontramos ningún intento por conseguir una conversión voluntaria y masiva de la población mudéjar valenciana, ni por parte de la monarquía ni por parte de la Iglesia. Únicamente las órdenes mendicantes, dentro de la institución eclesiástica, mostraron cierto interés por la evangelización de los musulmanes, especialmente los frailes dominicos, también llamados predicadores. De hecho, como ocurrió en Mallorca, antes de 1245, en la ciudad de Valencia, y hacia el año 1260, en la de Xàtiva, se fundaron escuelas de lengua y filosofía árabe, dirigidas por el general de los dominicos y destinadas a la formación de los frailes. Se pretendía que el sermón fuera más efectivo al realizarse en la lengua de los sarracenos y que los predicadores tuvieran armas para rebatir la doctrina islámica, pero el resultado de la evangelización no fue el que se esperaba. La documentación del siglo XIII ofrece

---

<sup>495</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, p. 60.

<sup>496</sup> Hermosilla Pla, J. (dir.), *op. cit.*, p. 75.

<sup>497</sup> *Entre terra i fe, op. cit.*, p. 68.

noticias muy esporádicas de musulmanes que han recibido el bautismo y las pocas conversiones colectivas que se constatan (Benifaió, Almussafes y Sollana) son forzadas, consecuencia de la guerra de 1276-1277.

En 1312, otro dominico, Ramón Despont, obispo de Valencia, nos informa del balance tan negativo para el cristianismo que ofrecen los primeros intentos evangelizadores. Según el prelado, las mezquitas superan en número a las iglesias y la mitad de la población no sólo desconoce las oraciones sino que tan sólo habla árabe<sup>498</sup>. La afección de los musulmanes a esta lengua continuaba haciendo imprescindible su conocimiento por parte de los predicadores destinados a su conversión, por lo que, en 1414, el *consell* municipal de Valencia solicitó del papa el permiso para crear una escuela de árabe en la ciudad, e incluso se editaron catecismos en árabe para difundir las prácticas devocionales cristianas<sup>499</sup>. Pero parece que estas medidas tampoco obtuvieron resultados satisfactorios, ya que los testimonios sobre la pervivencia del uso del árabe y la necesidad de predicar en esta lengua se multiplican durante los siglos siguientes, al agudizarse la presión religiosa sobre la minoría sarracena.

Entre las acciones catequéticas que se llevaron a cabo durante los siglos XIV y XV y hasta las masivas conversiones forzadas que se produjeron ya en época moderna, en 1525, destacan las predicaciones de san Vicente Ferrer. Aunque la asistencia a sus sermones era obligatoria para judíos y musulmanes, aquellos no tuvieron el efecto que se esperaba. No obstante, parece que sus palabras consiguieron la conversión al cristianismo, el año 1413, de un dirigente religioso musulmán llamado Azmet Hannaxa<sup>500</sup>. Se trataría, seguramente, de un caso aislado.

La unidad del pueblo se hacía cada vez más necesaria según se iba imponiendo el autoritarismo real en tiempos de Fernando el Católico. Sin embargo, los mudéjares valencianos pudieron mantener su religión, al ser excluidos los territorios de la corona de Aragón del decreto de conversión o emigración en 1502, que afectó, no obstante, a la población mudéjar castellana. Años después, en 1510, ante las cortes valencianas reunidas en Monzón, el monarca se comprometió a no forzar una conversión entre la minoría musulmana, pese a su cruzada contra el Islam, que se había materializado en la conquista del reino de Granada. En Valencia, fueron las Germanías las que acabaron con los mudéjares: obligados a bautizarse, se convirtieron forzosamente en moriscos.

<sup>498</sup> Guinot, E. *op. cit.*, 1999, pp. 50-51.

<sup>499</sup> *Entre terra i fe*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>500</sup> Guinot, E. *op. cit.*, 1999, p. 51.





## **4. Datación y análisis formal de las imágenes devocionales de la Virgen y otras esculturas**

### **4.1. AUTORES EXTRANJEROS, OBRAS EXTRANJERAS. LA IMPORTACIÓN DE ESCULTURAS**

Las mismas circunstancias históricas evidencian el patente origen extranjero de los artesanos que trabajaron en o para el reino de Valencia en sus primeros momentos. Antes de la llegada de artistas y del asentamiento de talleres, durante los primeros años de existencia del nuevo reino de Valencia, ya se podían encontrar obras escultóricas, lógicamente exentas, que satisfacían las necesidades devocionales de los nuevos pobladores. Ante la ausencia de talleres locales, las primeras obras escultóricas de significación cristiana que se distribuyeron por el territorio valenciano llegaron necesariamente con los primeros colonos, traídas desde sus lugares de origen para ser reutilizadas, o después de su asentamiento en Valencia y realizadas por autores foráneos y quizás, algunas de las primeras, en un tiempo anterior al de la conquista y por tanto para un destino diferente a aquel en el que finalmente recibieron veneración.

El establecimiento de talleres de escultura en cualquier centro del reino, en los años inmediatamente posteriores a la conquista, se hace impensable; de hecho, las primeras obras arquitectónicas de las que tenemos constancia en la capital, si no contamos, tal vez, las del monasterio de San Vicente de la Roqueta, son las de la puerta de la Almoina de la catedral, realizadas unos treinta años después de la entrada de Jaime I en la ciudad de Valencia. Aunque se ha planteado la posibilidad de que también haya

sido una obra importada<sup>501</sup>, hasta entonces, la constante consagración cristiana de mezquitas nos habla de la dificultad para construir, paralela y relacionada con la lentitud con la que se verificaba la repoblación de las tierras conquistadas. Sin embargo, una rúbrica del rey Jaime I titulada *Dels vults e de les imatges* (“*Los vults ne les images de Déus ne dels Sants públicament no sien entallats, ne feits ne pintats en les places ne sien posats ne portats a vendre; e qui ó farà, pach XX sous per pena*”)<sup>502</sup> y la presencia de pintores en el *Llibre del Repartiment* desde el primer momento, así como en los documentos de archivo, hasta las primeras décadas del siglo XIV, podrían indicar lo contrario.

José i Pitarch apoya la posibilidad de que existieran en Valencia talleres de escultura y pintura muy tempranos, aunque toma estas noticias con prudencia. Considera que, en el caso de la rúbrica, la sentencia se pudo copiar literalmente de alguna de las fuentes que sirvieron para redactar los *Furs* de Valencia, donde se recoge esta normativa. Más que como una respuesta a una situación existente, se habría de entender como un acto preventivo<sup>503</sup>, fruto de experiencias anteriores, frente al previsible establecimiento, en un futuro más o menos próximo, de obradores escultóricos o pictóricos. Respecto a las noticias documentales, el término “pintor” con el que se hace referencia a un cierto número de personas instaladas en Valencia, podría entenderse como apellido o como profesional de un tipo de pintura diferente a la de retablos, ya que es difícil pensar en una producción estable desde los inicios.

Por otro lado, la existencia durante el siglo XIII de importantes talleres de platería en Valencia, de los que no sólo se tiene constancia documental, sino también en la *Crònica* de Jaime I o *Llibre dels Fets* y en los *Furs* de Valencia, no implica necesariamente una correspondencia, respecto a la existencia de obradores, con otro tipo de manifestaciones artísticas. Recordemos que la platería ha estado tradicionalmente, y así fue también después de 1238, en manos de los judíos, que se habían establecido en

---

<sup>501</sup> Garín Ortiz de Taranco, F. M., *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, Caixa d’Estalvis de València, 1978, p. 73.

<sup>502</sup> José i Pitarch, A., “La imatge”, en Belenguier Cebrià, E. (coord.), *Història del País Valencià*, Barcelona, Edicions 62, 1989, vol. 2, p. 480.

<sup>503</sup> Quizás para evitar que la generalización de iconos disminuyera su aura sagrada. Vid. Serra Desfilis, A., “A brave new kingdom. Images from the sea and in the coastal sanctuaries of Valencia (XIII-XV centuries)”, en Bacci, M.; Rohde, M., Berlín (eds.), *The holy Portolano. The sacred Geography of Navigation in the Middle Ages. Fribourg Colloquium 2013 / The portulan sacré. La géographie religieuse de la navigation au Moyen Âge. Colloque Fribourgeois 2013*, Berlín, Múnich, Boston, De Gruyter, 2014, p. 286. No compartimos, sin embargo, la hipótesis de que el rey quisiera evitar conflictos en una sociedad multiconfesional como la valenciana, teniendo en cuenta lo que veremos en capítulos posteriores sobre la actitud de su contemporáneo Alfonso X, el Sabio.

Valencia muchos siglos antes de la conquista cristiana. La actividad platera sería, por tanto, bastante antigua cuando Jaime I se hace cargo de ella en los dos libros mencionados. La constancia documental del trabajo de estos artistas, frente al silencio de las fuentes sobre noticias que atestigüen con seguridad la presencia de pintores o escultores en Valencia, sería más bien indicativa de la inexistencia de talleres dedicados a la creación de obras pertenecientes a estas disciplinas.

En cualquier caso, tanto si los talleres que produjeron las primeras obras se encontraban en el interior del reino, como si estaban fuera, lo que está claro es que sus autores debieron ser extranjeros. La entrada de imágenes procedentes de los lugares de origen de los nuevos pobladores, Aragón y Cataluña fundamentalmente, pero también del sur de Francia y de Italia, caracteriza las primeras décadas de la historia de la escultura valenciana en época foral, aunque será importante durante el resto de la Edad Media. Entre los responsables de estas donaciones destaca el monarca Jaime I<sup>504</sup>, como luego tendremos ocasión de ver con detalle. Se sabe que, en 1263, el rey dona al monasterio de San Vicente de la Roqueta una capilla portátil, en la que se guardarían objetos e imágenes de culto, cruces, retablos, etc. También donaron imágenes, nobles y burgueses, órdenes militares y por descontado los obispos, tanto de las recientemente instituidas diócesis de Valencia y Segorbe, como de la de Tortosa, a la que fueron incorporadas gran parte de las comarcas del norte, y la archidiócesis de Tarragona<sup>505</sup>.

En este sentido, la leyenda asociada a la Virgen de Albuixech (ficha nº 14) es muy significativa. Considerada una de tantas imágenes escondidas en el tronco de un árbol a causa de la irrupción sarracena en la península, se dice que fue encontrada, en 1268, por un labrador que trabajaba el campo de un sacerdote de la catedral. Enterado del hecho, el obispo de Valencia, Andreu Albalat, hizo donación de la imagen a la cofradía de san Narciso, obispo y mártir, con sede en la catedral; aunque unos años después, en 1275, fue trasladada a la ermita erigida en el mismo lugar del hallazgo<sup>506</sup>. Otra versión del mismo relato, no obstante, afirma que el benefactor de la mencionada cofradía fue el mismo rey Jaime I<sup>507</sup>.

La costumbre de erigir imágenes sagradas, especialmente las que representan a

<sup>504</sup> José i Pitarch, A., *op. cit.*, 1989, p. 480; Narbona Vizcaíno, R., "Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia medieval", *Saiabi*, 46 (1996), p. 309 <<http://roderic.uv.es>> 28-07-2015.

<sup>505</sup> Catalá, M. A., "Escultura medieval", en Aguilera Cerni, V. (dir.), *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1988, vol. 2, p. 94.

<sup>506</sup> Sánchez Navarrete, M., *Itinerario mariano valentino*, Valencia, J. Doménech, 1954, p. 28.

<sup>507</sup> Ferri Chulio, A. de S., *Iconografía mariana valentina*, Valencia, José Huguet, 1986, p. 14.

María, en estandartes militares, con una función representativa de la identidad cristiana y/o profiláctica, era muy antigua. Repartidas por toda la geografía del antiguo reino de Valencia, encontramos imágenes marianas que acompañaron supuestamente a los conquistadores en sus campañas o que, llegadas de alguna manera a manos del rey Jaime –normalmente mediante un descubrimiento milagroso–, fueron objeto de cesiones graciosas por parte del monarca. La Virgen de las Victorias de la iglesia de San Andrés de Valencia (ficha nº 65) no es la única donación real según la tradición, si bien el recuerdo de esta leyenda perdura en su nombre y se hace explícito en su advocación.

Algunas de las obras escultóricas de procedencia extranjera, que fueron introducidas en el reino de Valencia, tenían ya un período de vida, por lo que habían quedado anticuadas, razón por la cual fueron sustituidas y exportadas a un territorio, donde las necesidades litúrgicas acusaban la carencia de obras escultóricas<sup>508</sup>. Así pues, la procedencia geográfica de las imágenes es, indudablemente, la misma que la de los primeros repobladores, pero su cronología no es tan obvia, ya que pudieron haber sido creadas en cualquier época, antes de ser introducidas en Valencia. Los investigadores, para aclarar ambas cuestiones, sólo pueden basarse en el análisis estilístico de las obras, frente a la falta de documentación.

Si la temprana cronología de estas obras, especialmente las anteriores a la conquista cristiana, pone de manifiesto su carácter de obras importadas; su procedencia no está tan clara cuando se trata de imágenes posteriores a la primera mitad del siglo XIV, o incluso anteriores, debido al esporádico asentamiento de talleres escultóricos en el reino de Valencia, que llevarán a la creación de la escuela valenciana. Sus características formales, en este último caso, no permiten dilucidar su origen, aunque quizás sí el de sus autores, ya que debían ser extranjeros los maestros que dirigieron estos primeros talleres. Sin embargo, el hecho de que las imágenes se hayan realizado en territorio valenciano o hayan sido introducidas desde el exterior, tiene una importancia relativa. No así, la significación de la propia leyenda, como veremos luego.

Así mismo, hay que destacar el éxito del icono en Valencia, igual que en el resto de Occidente, “como arquetipo del nuevo género de tablas con la Virgen de medio cuerpo, cuya atmósfera e intimidad satisfacían necesidades de contemplación distintas a la imagen de representación de rígida solemnidad de la época románica. El icono [...]

---

<sup>508</sup> Catalá, M. A., *op. cit.*, p. 93.

inauguró en Occidente el retrato cercano y afectivo de María<sup>509</sup>”. Los primeros llegan a la ciudad en el siglo XIV, aunque la mayoría datan del XV o del XVI.

#### **4.2. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LAS OBRAS E INDIVIDUALIZACIÓN DE TALLERES**

Establecer autorías para la baja Edad Media es una tarea verdaderamente complicada. No obstante, una cantidad relativamente considerable de obras ha podido ser atribuida sin, prácticamente, ninguna duda. En ocasiones, las fuentes documentales han acudido en ayuda de los investigadores; en otras, ha sido la evidencia formal o estilística la que ha permitido a los estudiosos reconocer, entre las obras conservadas o aquellas de las que tenemos constancia gráfica, la mano de tal o cual artífice. En ciertos casos, la adscripción de una o varias esculturas a un determinado artista permanece aún en el campo de la hipótesis. Es numerosa la documentación que nos ha permitido conocer el nombre de muchos de los escultores que actuaron en tierras valencianas durante la baja Edad Media<sup>510</sup>. Si bien, en la mayoría de los casos, no es posible asignar a cada uno de ellos ni tan siquiera una de las obras que nos han llegado.

Por otro lado, nos encontramos también con la dificultad que supone el hecho de que muchas de las esculturas arquitectónicas han sido creadas, no por escultores o *imaginaires*, sino por *pedrapiquers*. De hecho, aunque actualmente tanto la exenta como la arquitectónica se tratan conjuntamente como dos manifestaciones de la misma disciplina artística, para la Edad Media es difícil establecer una distinción entre esta última y la estructura arquitectónica a la que se superpone, pues era frecuente que un maestro compatibilizara ambas destrezas, por lo que cabría abordar el estudio conjunto de la escultura y la arquitectura. Hecho que supone la ampliación de la lista de artistas y la consideración como posibles autores de las obras que vamos a estudiar, no sólo a los

<sup>509</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 34.

<sup>510</sup> Durán Cañameras, F., “La escultura medieval en el reino de Valencia”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 13 (sept.-dic. 1945), pp. 115-127; 15 (mayo-ag. 1946), pp. 83-94; 16 (sept.-dic. 1946), pp. 178-184; 17 (en.-abril 1947), pp. 75-82; Sanchis Sivera, J., “Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 19 (1933), pp. 3-24; Sanchis Sivera, J., “Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, 11 (1925), pp. 23-52; Sanchis Sivera, J., “La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 10 (1924), pp. 3-29; Puig Puig, J., “Notas y documentos de artistas. Escultores en Catí”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 18 (1943), pp. 288-307.

integrantes de los talleres escultóricos, sino también de los arquitectónicos, al menos en un primer momento.

Para empezar, gran parte de la escultura que se conserva, y de la que ha desaparecido, fue importada, principalmente de Cataluña. Pero, en el estudio de la escultura valenciana medieval, se han distinguido dos centros principales, Valencia y Morella, preeminentes por la construcción de edificios que, en su momento, demandaron la presencia de obradores escultóricos y a partir de los que se abasteció de obras al resto de la geografía valenciana. La centralización de la producción escultórica en estos dos centros comportó –y derivó de– la concentración de la mayor parte de las esculturas en las propias ciudades de Morella y Valencia, así como en los núcleos que dependen artísticamente de ellas. En el caso de Morella, el monasterio de Santa María de Benifassà y las localidades de Sant Mateu o Culla; aunque Zaragoza considera que en Benifassà, como en otras iglesias y monasterios de los más cristianizados territorios del norte valenciano como Burriana, también hubo talleres tempranos<sup>511</sup>.

Respecto a la cantidad de cruces de las que tenemos constancia en el reino de Valencia durante la baja Edad Media, encontramos una clarísima diferencia entre la zona norte y el resto del territorio. Aunque las conservadas en las comarcas del norte están a la par con las cruces que han llegado a nuestros días en Valencia y Alicante, el ingente fondo fotográfico del archivo Mas rompe este equilibrio e inclina la balanza a favor de las obras castellanenses. Es más, no se conservan instantáneas de cruces alicantinas, lo que hace pensar que no llegaron a ser fotografiadas.

La cruz de término o *peiró*<sup>512</sup>, como se denominan en Castellón, es considerada un elemento propio y típico de esta región. Se ha recurrido a razones de tipo económico para explicar esta profusión de cruces en las comarcas del norte, pues este despliegue artístico coincidió con el esplendor mercantil de aquellas tierras, debido al comercio de lana, cereales y azafrán. En cualquier caso, este vasto conjunto escultórico ha sido el principal campo de batalla a la hora de establecer la existencia de más de un centro de producción en esta parte del reino. Se ha planteado la posibilidad de que la población de

---

<sup>511</sup> Zaragoza Catalán, A., *Memorias olvidadas. Imágenes de la escultura gótica valenciana*, cat. exp., Real Monasterio de Santa María de la Valldigna, Centro del Carmen, del 15 de mayo de 2015 al 19 de julio de 2015, Generalitat Valenciana, Consorcio de Museo de la Comunitat Valenciana, 2015, p. 17 <<https://www.academia.edu>> 27-7-2015.

<sup>512</sup> Cabe recordar que también reciben ese nombre las pequeñas capillas que albergan imágenes de santos, normalmente en paneles de cerámica.

Sant Mateu fuera, así mismo, un centro escultórico donde hubiera asentado un taller<sup>513</sup> especializado en la realización de *peirons*. Zaragoza da por seguro un taller en Sant Mateu, que habría realizado la cruz de Santa Bárbara o del Fossar (ficha nº 157) y otras similares del entorno<sup>514</sup>, así como la cruz Cubierta de Almàssera (ficha nº 165), de cuya autoría sanmatevana tenemos noticia documental<sup>515</sup>.

De Valencia, dependería la producción de Gandia o Xàtiva; pero también poblaciones próximas a la capital, donde se veneraron imágenes como la Virgen del Pópul de Torrent (ficha nº 64), “expresión de la extensión del culto mariano que ya ejercía la catedral de Valencia”<sup>516</sup>. Así como, al referirse a Sant Mateu, han sido diversas las voces que han hecho notar la probable autoría escultórica de este núcleo respecto a Morella, en lo referente a la ciudad de Xàtiva, sólo Mariano González Baldoví se ha erigido en defensor de su posible carácter como centro escultórico *per se*, independiente del de Valencia<sup>517</sup>. El despliegue constructivo que se produjo en Xàtiva, en el siglo XIV, tuvo que tener correlación en el campo de la escultura, como en el de la pintura. La pérdida de la mayor parte de la documentación anterior al siglo XVIII no impide constatar, a través de las pocas noticias que se conservan, la preferencia de artistas de Valencia, concretamente pintores, por parte de los comitentes setabenses. La proximidad de la capital es otro obstáculo para tomar en consideración la posibilidad de un funcionamiento continuado de talleres escultóricos.

No obstante, la existencia de tres parroquias, seis conventos, algunos con importantes trabajos de escultura en claves y capiteles, y una nutrida representación de nobles, burgueses y gremios, que dotarían a sus capillas funerarias, podrían indicar lo contrario; así como la existencia de algunas de las esculturas góticas más grandes del reino (fichas nº 74 y 76), fuentes y una magnífica cruz de piedra. Sin embargo, la desaparición de gran parte de la producción que existió en Xàtiva no permite tratar este centro como tal, por lo que no volveremos a él, más que para estudiar obras concretas.

---

<sup>513</sup> Respecto a Morella, pese a la importancia de las obras realizadas, tanto en la capital de Els Ports como en otras poblaciones de la misma comarca o del Maestrat, hay dudas sobre la existencia de talleres permanentes de escultura. Como en Sant Mateu, en Morella podrían haber trabajado, durante toda la baja Edad Media, una serie de talleres itinerantes que, procedentes de otros centros, muy posiblemente franceses en su mayoría, satisfacerían las necesidades constructivas de la zona. *Vid.* Zaragoza Catalán, A., *op. cit.*, 2015, p. 22.

<sup>514</sup> Zaragoza Catalán, A., *op. cit.*, 2015, pp. 24-25.

<sup>515</sup> Carreres Zacarés, S., “Cruces terminales de la ciudad de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 13 (1927), pp. 86-90.

<sup>516</sup> *Sublime*, *op. cit.*, p. 300.

<sup>517</sup> González Baldoví, M., *El Museo de l'Almodí*, Ajuntament de Xàtiva, 1995, pp. 30-31.

El sur del reino fue servido de obras desde la capital, aunque se encuentra relativamente desnudo de imágenes escultóricas, si exceptuamos Orihuela, que fue sede diocesana. Así pues, por lo que respecta a la escultura medieval en tierras valencianas, encontramos una notable descompensación territorial, en palabras de Arturo Zaragozá, que ya lo había hecho notar en el caso de la arquitectura<sup>518</sup>. Si consideramos, que una cantidad importante de esta escultura se encontraría superpuesta a la estructura arquitectónica de los edificios medievales, de los que carecen las comarcas del sur, la desproporción se agrava en esta zona respecto a la arquitectura, ya que tampoco encontramos una presencia destacada de escultura exenta.

En definitiva, más que dotar a las obras de hipotéticas autorías, o incluso de agruparlas por talleres<sup>519</sup>, la mayor preocupación de los investigadores se ha centrado en el esclarecimiento de la procedencia de éstos, cuya finalidad, en última instancia, es la identificación de influencias estilísticas y formales.

### **4.3. PERVIVENCIA Y SUPERACIÓN DEL ROMÁNICO**

La caracterización formal y estilística de la primera escultura valenciana es, por su origen, necesariamente variada. Ya hemos analizado la forzosa diversidad de la procedencia geográfica y cronológica de estas obras, que implica su importación. Desde la marcada pertenencia a un estilo plenamente románico de las más antiguas, hasta la vinculación de las más modernas a un gótico completamente formado, pasando por la indefinición estilística de la mayoría de ellas, a caballo entre el tardorrománico y un gótico incipiente, la ingente cantidad de escultura introducida desde el exterior del antiguo reino de Valencia presenta una variedad importante en cuestión de estilo.

La cuantiosa introducción de obra, debida a las necesidades litúrgicas del reino recientemente constituido y facilitada por la baratura que supone su introducción, se explica también por la obsolescencia en sus lugares de origen de las obras traídas por repobladores<sup>520</sup>, de forma que la relativa abundancia de imaginería plenamente

---

<sup>518</sup> Zaragozá Catalán, A., *Arquitectura gótica valenciana, siglos XIII y XV*, Valencia, Conselleria de Cultura i Educació, 2000.

<sup>519</sup> Como sugiere Zaragozá Catalán, A., *op. cit.*, 2015, p. 17.

<sup>520</sup> Catalá Gorgues, M. A., “Escultura medieval”, en Aguilera Cerni, V. (dir.), *Historia del Arte Valenciano*. 2. La Edad Media. El gótico, Valencia, Consorci d’Editors Valencians, 1988, p. 93.



románica en Valencia no deriva necesariamente de la pervivencia de este estilo. Al contrario, la evolución artística en el resto de territorios de la Corona de Aragón, de más larga tradición cristiana, permite la introducción de innovaciones, que tardarán en llegar a Valencia y que, al sustituir las obras antiguas, facilitan la satisfacción de la demanda procedente del nuevo reino.

Respecto a su ascendencia, José i Pitarch tiene claro que si los pobladores cristianos del reino de Valencia fueron mayoritariamente catalanes, las manifestaciones artísticas de este territorio debían acusar su influencia<sup>521</sup>; pero el influjo ejercido por Cataluña y el resto de la Corona de Aragón no se limitará a las obras importadas en un primer momento, sino que se dejará sentir durante toda la baja Edad Media, aunque sólo será dominante hasta finales del siglo XIV y, en ocasiones, se verá relegado a un segundo plano frente a otros llegados del resto de Europa. Por otro lado, a pesar de reconocer la relación de la escultura del reino de Valencia con la de otros estados de la corona, especialmente con Cataluña, el autor considera que, ya desde principios del siglo XIV<sup>522</sup>, la escultura, sobre todo la que se originó en la ciudad de Valencia, tiene un carácter propiamente valenciano. Si bien, años antes había afirmado que el lenguaje escultórico comienza a mostrarse como genuinamente valenciano a partir del último cuarto del siglo XIV<sup>523</sup>, mucho más lógico, ya que es el momento en que la producción escultórica se regulariza en el reino de Valencia.

Dejando a un lado la posibilidad de que la puerta de la Almoína de la seo de Valencia haya sido una obra externa, la mayor parte de las esculturas importadas son exentas, principalmente imágenes devocionales de la Virgen y de madera policromada, si bien también encontramos de carácter funerario, como los sepulcros de Bernat Guillem d'Entença y Roberto y Margarita de Lauria de El Puig. Algunas de las imágenes más antiguas pueden datarse, por razones estilísticas, a finales del siglo XII o principios del XIII, por ejemplo, la de San Bartolomé de Villahermosa del Río, el Cristo de la iglesia del Salvador de Valencia, arcaico y desencajado como corresponde al más puro románico, la Virgen de la Consolación de Corcolilla (ficha nº 31) o la Virgen del Rebollet de Oliva (ficha nº 45), en la que se intuyen características que anuncian el

---

<sup>521</sup> José i Pitarch, A., "Les arts plàstiques. Escultura i pintura gòtiques", en Llobregat, E. A.; Yvars, J. F., *Història de l'Art al País Valencià*, Valencia, Eliseu Climent, 1986, vol. 1, p. 165.

<sup>522</sup> José i Pitarch, A., *op. cit.*, 1989, p. 479.

<sup>523</sup> José i Pitarch, A., *op. cit.*, 1986, p. 187.

gótico<sup>524</sup>. Por tanto, la importación es la razón por la que podemos encontrar imágenes devocionales plenamente románicas.

En el siglo XV, en general, las imágenes más desarrolladas del estilo gótico son cada vez menos convencionales y se van acercando a un realismo propio del arte renacentista. Así, se acentúa la reproducción naturalista en la indumentaria de las representaciones marianas y la expresión sonriente domina una relación gestual mutua entre la Virgen y el Niño. No obstante, diversos estilos e influencias llegaron también con vírgenes que fueron traídas de otras zonas.

#### **4.4. DATACIÓN DE LAS IMÁGENES DEVOCIONALES DE LA VIRGEN Y OTRAS ESCULTURAS**

La mayoría de las imágenes marianas que vamos a tratar, al menos las más tempranas, son tallas en madera, doradas y policromadas, salvo la Virgen del Puig (ficha nº 53). De origen bizantino, se ha datado en una amplia horquilla de tiempo que va del siglo VIII al XIII<sup>525</sup> y podría ser nuestro más antiguo objeto de estudio. Es casi idéntica, sin embargo, a la *Eleousa* de la capilla de San Zenón de la basílica de San Marcos de Venecia (fig. 100), datada en el siglo XIII.

De esa misma centuria (o de la segunda mitad del XII) es la Virgen del Mar de Benicarló (ficha nº 24) y la Virgen de las Victorias o de las Batallas (ficha nº 65), conservada en la iglesia de San Andrés, que recibe su nombre de la leyenda por la cual acompañaba a Jaime I en sus combates. Se trata, en ambos casos, de imágenes de madera, doradas y policromadas, y recientemente restauradas. De la misma época son obras como la Virgen de la Consolación o del Santísimo Sacramento (ficha nº 59), conocida también como la “Moreneta del Carme” que, procedente de este convento valenciano, pasó posteriormente al de la Encarnación; la Virgen de la Misericordia en Vinaròs (ficha nº 73), la Virgen de Gracia en Gorga (ficha nº 38) y la Virgen de Monserrate en Orihuela (ficha nº 47). Y entre los siglos XIII y XIV, se data la Virgen de la Balma en Zorita del Maestrazgo (ficha nº 79).

---

<sup>524</sup> Catalá Gorgues, M. A., *op. cit.*, p. 94

<sup>525</sup> Badenes, por ejemplo, la sitúa entre los siglos IX y XIII. *Vid.* Badenes Almenara, J. S., *El castell de la Patà i el naixement del Puig de Santa Maria*, El Puig, Fundació Pública Municipal per a la Cultura, l'Educació, la Joventut i l'Esport del Puig, 2004, p. 114.

La Virgen de la Consolación (ficha nº 31), venerada en la parroquia de San Bernabé, San Abdón y San Senén, de la aldea alpentina de Corcolilla, es una talla en madera, dorada y policromada (seguramente en época más moderna). Semejante a otras de Aragón y Tolosa, se trata de una de las imágenes más antiguas que se han conservado en Valencia. La abertura en su parte posterior, en la que se han encontrado reliquias, podría denotar su antigüedad, pues algunas de las imágenes más antiguas de la Virgen también actuaban como relicarios, aunque la historiografía moderna ya no contempla esa relación. Parece remontarse al siglo XIII, aunque como ha sucedido con otras imágenes valencianas, como la del Rebollet de Oliva (ficha nº 45), cuya datación se ha retrasado (a finales del siglo XIII), una correcta restauración de esta obra podría modificar las teorías actuales y contribuir a determinar con precisión su procedencia o datación.

La de Oliva se había datado entre finales del siglo XII y principios del XIII, por lo que necesariamente se consideraba una imagen importada<sup>526</sup>; sin embargo, ha resultado no ser tan antigua como se pensaba. Actualmente, su datación se ha retrasado hasta el último tercio del siglo XIII o principios del XIV, razón por la cual pudo haber sido realizada, expresamente, para el lugar en el que acabó siendo venerada. No obstante, teniendo en cuenta su relación estilística con algunas imágenes leridanas, es probable que su autor procediera de la misma región.

Posteriores a 1300, y desaparecidas en la guerra civil, son las imágenes de la Virgen de Cabanes (ficha nº 1), del primer tercio del siglo XIV, la Virgen de la Costa de Cervera del Maestre (ficha nº 30), del segundo; así como la de Benasal, la Virgen de las Nieves de La Mata (ficha nº 42), la Virgen de Gracia de Vila-real (ficha nº 69) o la Virgen de la Ermitana de Peñíscola (ficha nº 48), datables a mediados de siglo. A las ya mencionadas, se unen otras imágenes castellonenses de finales del siglo XIV, como la Virgen de Culla, la del Sargar de Herbés (ficha nº 39), la de la Fuente de la Salud de Traiguera (ficha nº 57), la de Gracia de Vallibona (ficha nº 67) y la de Villores. Todas ellas desaparecidas en 1936 y relacionadas por el investigador Sánchez Gozalbo<sup>527</sup>, que trató de hacer un inventario de imágenes marianas de las comarcas del norte. Se

<sup>526</sup> Aunque la tradición habla de una aparición fortuita en el antiguo poblado del Rebollet (La Font d'En Carròs), quizá se trate de una imagen vinculada al linaje de los Carroz, quienes reciben el castillo en 1240. Vid. Garín Llombart, F.; Gavara Prior, J., *Jaime I, memoria y mito histórico*, cat. exp., Centro del Carmen, del 27 de noviembre de 2008 al 1 de febrero de 2009, Generalitat Valenciana, 2008, p. 136.

<sup>527</sup> Sánchez Gozalbo, A., "Imágenes de Madonna Santa María. Notas para un inventario en las comarcas de Morella, el Maestrazgo, la Plana y Segorbe", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 35 (1949), pp. 448-449.

conservan, por el contrario, la Virgen de la Naranja de Olocau del Rey (ficha nº 46), del primer tercio del siglo XIV, y de la primera mitad, la Virgen de la Fuente de Castellfort (ficha nº 27).

En Valencia, recibían culto la Virgen del Oreto de L'Alcúdia (ficha nº 15), de procedencia italiana, la Virgen del Olivar (ficha nº 13) y la de la Salud de Algemesí (ficha nº 17), las dos últimas desaparecidas. En 1325, se realizó la Virgen de Porta Coeli (ficha nº 11) y, también en la primera mitad del siglo XIV, las dos imágenes de glorificación de María de la catedral de Valencia (fichas nº 7 y 8). También son veneradas, desde la segunda mitad de siglo, la Virgen de Campanar (ficha nº 58) y la Virgen del Pópul de Torrent (ficha nº 64); y de factura semejante a esta última, avanzado el siglo XIV, también la Virgen del Milagro de San Juan del Hospital (ficha nº 62), una versión tardía de las Vírgenes sedentes en majestad de estilo románico<sup>528</sup>, conservada en el museo de la catedral de Valencia. De finales de siglo (ca. 1394) data otras de las vírgenes del Milagro, la procedente de la fachada del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia (ficha nº 10) y conservada en la catedral, así como la Virgen del Castillo de Cullera (ficha nº 34).

Otras imágenes fechadas en el siglo XIV son la Virgen del Castillo de Montesa (ficha nº 43), desaparecida, la Virgen de Sales de Sueca (ficha nº 55), la Virgen del Coro (ficha nº 74) y la del Puig de Xàtiva (ficha nº 75). A la misma centuria pertenecería la imagen de Santa María de Carlet (fig. 312), aunque su “descubrimiento”, ya en el siglo XX, no nos permite saber si llegó a recibir culto en Valencia durante la Edad Media<sup>529</sup>. Por último, cabe mencionar la Virgen de la Consolación de Jalón (ficha nº 41), en Alicante, también desaparecida.

Si en la centuria anterior, la gran mayoría de las imágenes eran de madera y de culto, a partir del XIV empezamos a encontrar escultura en piedra, y no sólo entre la arquitectónica, como las dos escenas de glorificación de María de la catedral de Valencia (fichas nº 7 y 8) o la Virgen del Milagro del Hospital de Sacerdotes Pobres (ficha nº 10), sino también entre las devocionales, como la Virgen del Castillo de Montesa (ficha nº 43) o la del Puig de Xàtiva (ficha nº 75). Este hecho, fruto quizá del establecimiento de talleres escultóricos, se acentuará en el siglo XV. En época incierta

---

<sup>528</sup> *Sublime, op. cit.*, p. 242.

<sup>529</sup> Mocholí Martínez, M. E., “Santa María de Carlet. Estudio iconográfico”, en Alba Pagán, E. (dir.), *Carlet. Historia, Geografía, Arte y Patrimonio*, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2015, pp. 439-446.

entre los siglos XIV y XV, se han datado las imágenes de la Virgen de la Seo de Xàtiva (ficha nº 76), la del Llosar de Vilafranca (ficha nº 68), la del Don de Alfafar (ficha nº 16), la del Adyutorio de Benlloch (ficha nº 23), la Asunción de Gandia (ficha nº 37), la Virgen de las Nieves de La Mata (ficha nº 42) y la Virgen del Castillo de Corbera (ficha nº 33).



Fig. 312. *Santa María de Carlet*, s. XIV, Carlet (Valencia), iglesia parroquial de la Asunción.

Plenamente cuatrocentistas son la Virgen de la puerta de los Apóstoles (ficha nº 2) y la Virgen de Vallivana de Morella (ficha nº 44), esta última de posible ascendencia tolosana; también la Virgen de Gracia de Gandia (ficha nº 36), la de la Leche de Torres Torres (ficha nº 56) o la de las Virtudes de Villena (ficha nº 72). Del primer tercio es la Virgen de Gracia de Altura (ficha nº 19) y la de la Salud de Xirivella (ficha nº 78); algo más amplio, primer cuarto del siglo XV, es el arco temporal en el que se han datado la Virgen de Belén de Atzeneta del Maestrat (ficha nº 22), la Primitiva de Segorbe (ficha nº 4), la Virgen de Nules (ca. 1420) (ficha nº 5) y la Virgen de los Desamparados de Valencia (ca. 1425) (ficha nº 61), mientras que la imagen pétreo, conservada actualmente

sobre la puerta del trascoro de la catedral de Valencia (ficha nº 9), fue llevada a cabo entre 1415 y 1442.

La Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo (ficha nº 71) actúa de bisagra, pues se fecha a mediados del siglo XV. Por la misma época (1458), se realizó la Virgen del Coro de la catedral de Valencia (ficha nº 60). De finales de siglo, son la Virgen del Niño Perdido de Caudiel (ficha nº 29) y la Virgen de Gracia de Peñíscola (ficha nº 49). Y de entre siglos, la Virgen de los Ángeles de Sant Mateu (ficha nº 54) y la Virgen de la Fuente en Villalonga (ficha nº 70).

Un caso a parte es el de las imágenes marianas en cruces de término. Éstas estaban formadas por una gradería con una base cilíndrica o poligonal, un fuste de sección poligonal, un capitel y/o una macolla, con los santos de mayor devoción en la localidad y las armas heráldicas de la villa o los donantes, y una cruz con el Crucificado en el anverso y la Virgen con el Niño en el reverso. Es evidente su afiliación estilística con ciertas cruces catalanas, especialmente con las de zonas próximas al norte de Castellón como Ulldecona<sup>530</sup>, pero también con las cruces procesionales de las parroquias, como puede apreciarse en el delicado ornamento de la cruz del camino de Valencia de Xàtiva (ficha nº 187) o en la mayoría de las realizadas ya en el siglo XV.

Respecto a su datación, entre las cruces terminales valencianas no consta ninguna anterior al siglo XIV, siendo la mayoría de las medievales de la siguiente centuria. Sin embargo, hay que tener en cuenta la existencia anterior de cruces de madera, ubicadas probablemente en los mismos lugares donde más tarde se levantarían las de piedra, como se deduce de un documento de 1372 sobre la erección de una cruz pétreo en Valencia<sup>531</sup>. Así pues, la costumbre de erigir cruces en territorio valenciano podría remontarse hasta antes del siglo XIV, tal vez, incluso, al momento de la repoblación.

La rapidez con se deterioraban estas obras expuestas a la intemperie se aprecia en la documentación de la cruz Cubierta o del Milagro del camino real de Xàtiva (ficha

---

<sup>530</sup> Bastardes, A., *op. cit.*

<sup>531</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927, p. 85. La primera cruz de piedra erigida en la ciudad de Valencia, en 1372, fue adquirida a un artesano de Sant Mateu, donde podría haber existido un importante taller de escultura especializado en este tipo de obras. En todo caso, parece probable que la elevación de cruces de piedra fue anterior al norte de Castellón, si bien Valencia podría haber erigido cruces de madera con anterioridad a esa fecha. Por otro lado, la documentación catalana habla de cruces de término ya entre los siglos XI y XII, aunque serían muy sencillas (*vid.* Bastardes, A., *op. cit.*, pp. 22-23) o incluso grabadas en la piedra. Tampoco en Galicia, por ejemplo, se conservan *cruceiros* antiguos y la mayoría son barrocos.

nº 164), en Valencia. En 1376, consta que se procedió al pago de cierta cantidad por lo obrado en la nueva cruz, pero en 1406 se acuerda la reconstrucción de la cruz y el correspondiente edículo, que serían ejecutados de nueva fábrica<sup>532</sup>. Entre 1432 y 1435, realizó la cruz el imaginero Juan Llobet, junto a su hijo Martín. El mismo artista llevó a cabo, en 1432, la recomposición de varias de las imágenes de la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia, lo que nos da una idea de la dificultad del análisis formal de estas obras. Volviendo a la cruz, su edículo se reconstruyó a comienzos del siglo XVI y a finales del XIX, José Aixá “restauró” por completo la obra, lo que complica también su estudio iconográfico.

La cruz más antigua de la que se tiene noticia es la de Foios (ficha nº 211), que ya existía en 1328. El 30 de julio, los *jurats* de Valencia prohíben apacentar al ganado en la huerta de la ciudad y, al delimitar el territorio donde se ha de hacer efectiva la prohibición, uno de los puntos que dan como referencia es precisamente la antigua cruz de Foios, “*creu la qual es posada en lo camí de Murvedre aprop Meliana e davall tro a la mar*”<sup>533</sup>.

La cruz que aún se conserva fue erigida en 1538 en sustitución de una más antigua, también de piedra, que se había deteriorado y que, a su vez, aunque no se especifica, sustituiría a una primitiva de madera<sup>534</sup>. La fragilidad de este material hace suponer que en Foios se emplazaron sucesivas cruces de madera antes de que se hicieran en piedra. Es posible, incluso, que aquella a la que sustituye la obra renacentista no fuera la primera cruz pétreo en ocupar el lugar. La madera, sin embargo, no dejó de utilizarse, pues se sabe que, en el siglo XVI, ante la destrucción de cruces por parte de los moriscos, se impuso un cambio en su material, de madera a metal o piedra<sup>535</sup>.

La primera cruz pétreo documentada, la de Almàssera (ficha nº 165), en el camino viejo de Barcelona, en Valencia, está fechada en 1372; mientras que la mencionada cruz Cubierta o del Milagro (ficha nº 164) podría ser la segunda, pues las primeras noticias documentales datan de 1376. Sin embargo, por su estilo, la de Xàtiva

<sup>532</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927, p. 91.

<sup>533</sup> A. M. V. *Manual de Consells*, A-2, fol. 47.

<sup>534</sup> Corell Vicent, J., “La ‘Cruz de término’, de Foios. Su recuperación y restauración”, *Archivo de Arte Valenciano*, 65 (1984), p. 86.

<sup>535</sup> Franco, B., “Apuntes sobre el uso votivo y misional de la cruz en el arte valenciano de la Edad Media”, en Canalda, S.; Narváez, C.; Sureda, J. (eds.), *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, 2011, pp. 255-256.

podría ser incluso más antigua que las dos anteriores. Por la tosquedad de las figuras, el tratamiento estilístico de las formas y la sencillez de su estructura puede datarse en la segunda mitad del siglo XIV, después de que Xàtiva hubiera recibido el título de ciudad por su fidelidad a la corona en el conflicto de la Unión<sup>536</sup>, en 1348. Así, en las cuatro caras del capitel, rematadas por una variada decoración vegetal, alternan los escudos del reino y del municipio, dado que se trataría de un encargo de los *jurats* setabenses.

---

<sup>536</sup> González Baldoví, M., *op. cit.*, 1995, pp. 104-105.



## 5. El lugar de las imágenes

En este capítulo estudiaremos la ubicación de las imágenes de la Virgen, especialmente las de las cruces de término. No sólo hay que tener en cuenta el género de la imagen, como ya hemos avanzado en la introducción, sino también el lugar para el que se realizaba o donde finalmente iba a parar, incluso su eventual movilidad<sup>537</sup>.

Los restos de las cruces medievales, y en contadísimas ocasiones las mismas cruces, como la de San José y Santa Bárbara de Xàtiva (ficha nº 238), indican a menudo su localización original. El desplazamiento del que han sido objeto estas obras es un fenómeno relativamente reciente, de acuerdo con la preocupación actual por la conservación del patrimonio, incluso de los sencillos soportes de la pieza más valiosa, la cruz de piedra, que puede haber desaparecido hace tiempo. El traslado de estas obras responde a la necesidad de los pueblos de modernizar sus infraestructuras de transporte, por ejemplo, ampliar una carretera. Por otro lado, la trascendencia de la cruz o *peiró* como elemento de identidad de un pueblo o comarca, especialmente en las del norte, ha permitido que se reconstruyeran en lugares donde no quedaba ningún resto, respetando el emplazamiento original allí donde ha sido posible.

### 5.1. CRUCES “DE TÉRMINO”

Los *peirons* serían la última referencia visual que tendrían los viajeros, labradores, mercaderes o peregrinos al abandonar una población. Así mismo, sería lo primero que verían antes de entrar en ella. Su ubicación en los caminos de salida, tras pasadas las puertas de la muralla –donde hubiera– pretendía evocar en el viajero un

---

<sup>537</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 54.

pensamiento piadoso antes de enfrentarse a los peligros de un viaje incierto, en el que podría encontrar una muerte inesperada.

Tanto las fronteras del reino de Valencia como la mayoría de las divisiones territoriales que han configurado el mapa municipal valenciano comenzaron a fijarse a finales de la Edad Media. Anteriormente, la baja densidad demográfica y las grandes extensiones de bosques y tierras yermas hacían innecesaria esta delimitación en el ámbito rural. Pero el crecimiento poblacional y económico que se produjo en Europa a partir del siglo XIII comportó la necesidad de aclarar y demarcar el territorio. Esta situación se acentuó, como es natural, en los reinos hispánicos que estaban siendo repoblados, donde las nuevas roturas y el uso de tierras abandonadas para pastura ocasionaban problemas continuos en los espacios fronterizos. También en Valencia, fue durante la colonización del siglo XIII cuando se ordenaron y delimitaron gran parte de los términos municipales que han llegado a nuestros días<sup>538</sup>.

Como ya hemos avanzado, en Valencia, las cruces de piedra reciben la denominación de “cruces de término”, aunque no solían estar situadas en el límite entre dos poblaciones, sino bastante más cerca de los núcleos habitados. ¿Es posible que el origen de estas obras se encuentre en la delimitación de términos municipales? ¿Funcionarían las cruces como hitos? Quizás los límites entre términos mantuvieron, en la Valencia medieval, la misma consideración que, en la Antigüedad, motivó el levantamiento de hermas. En Europa, consta la erección de obras semejantes que funcionaban como marcas de frontera. A finales de 1382, por ejemplo, uno de estos monumentos, rematado por una cruz (*Spinnerin am Kreuz*) fue erigido probablemente para conmemorar el tratado de separación de Neuburg de 1379, que zanjó las demandas territoriales de Alberto III y Leopoldo III. En Inglaterra, la función delimitadora de la cruz entre Hampton-in-Arden y Berkswell claramente se puso de manifiesto con la inscripción H-B<sup>539</sup>. También en Galicia existían cruces de término, aunque aquí delimitaban propiedades eclesiásticas<sup>540</sup>. Pero ¿hay auténticas cruces de término en el antiguo reino de Valencia? Muy contadas, pero existen. ¿Son suficientes para tener en cuenta esta hipótesis? Comprobémoslo.

---

<sup>538</sup> *Paisajes sagrados. La luz de las imágenes. Sant Mateu 2005*, cat. exp., Generalitat Valenciana, 2005, p. 63.

<sup>539</sup> Nelson, J., *op. cit.*, p. 76.

<sup>540</sup> Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 71.

Un destacado punto fronterizo se encontraba entre los términos de la valenciana población de Siete Aguas y la castellana Requena: la Venta de la Contienda (fig. 313). El nombre de este enclave alude a un enfrentamiento bélico, más que judicial, ya que no sólo separaba demarcaciones locales, sino también dos reinos. En este lugar se erigió una construcción que marcaba la frontera, un monumento singular en el territorio valenciano: la cruz de Piedra en Siete Aguas (ficha nº 161). Vale la pena conocer las circunstancias en las que se erigió esta obra y la trascendencia de esta población como territorio fronterizo con Castilla.

A diferencia de otros enclaves donde diversos reinos entraban en contacto y de los que se cuenta que sirvieron como lugar de reunión de sus respectivos reyes, Siete Aguas se convirtió efectivamente en punto de encuentro de los monarcas de Valencia y Castilla<sup>541</sup>, como podemos comprobar en la *Crònica de Jaime I* (501):

*E puis venc-nos ardit que el rei de Castella se volia veer ab nós entre Requena e Bunyol: e nós responsem-li que ens plaïa. E eixim a ell per reebre-lo, per cor que nós li mostràssem el Regne de València. E eixim a ell a Bunyol, e puis al camí de Requena, e reebem-lo be a gent, a ell e a la Regina e molt alegrement e honrada.*

Ya en el siglo XV, el 20 de enero de 1425, el rey Alfonso V el Magnánimo, vendió las tierras de la Hoya de Buñol a Berenguer Mercader, que había ejercido como alcaide y procurador del castillo y de la hoya<sup>542</sup>. Cuatro años después, al iniciarse la guerra entre Juan II de Castilla y Alfonso V de Aragón, tuvo lugar una serie de incursiones fronterizas, entre 1429 y 1430, con la intención de proteger los intereses castellanos de los hermanos del rey aragonés, Enrique y Juan de Navarra. Tropas castellanas tomaron la plaza de Siete Aguas y amenazaron las poblaciones de la hoya<sup>543</sup>. No obstante, el 7 de agosto de 1430, el ya mencionado señor de Buñol asedió la población y se introdujo en ella sorprendiendo a la guarnición invasora. Ésta huyó hasta

<sup>541</sup> En 1347, por ejemplo, se concertó una entrevista en un punto fronterizo para tratar ciertos conflictos y mantener la paz, “[...] o bien, entre Moya y Ademuz por ser lugar de gente fiel y acogedora [...], o bien, entre Sinarcas y Utiel, tierras pacíficas y tranquilas”. *Vid.* Romero Saiz, M. “Ademuz, tierra del Reino de Aragón, entre la baja Edad Media y la Guerra de los Pedros”, *Ababol*, 40 (2004), p. 27.

<sup>542</sup> Pérez Soler, V., *La Hoya de Buñol. La tierra y el hombre*, Valencia, Instituto de Estudios Ibéricos y Etnología Valenciana, Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1974, p. 86.

<sup>543</sup> Las fronteras entre los reinos de Valencia y Castilla, desde el Rincón de Ademuz a Orihuela, fueron el primer escenario de este conflicto bélico. Así, algunas de las localidades valencianas septentrionales que estuvieron más expuestas a los ataques castellanos fueron las de las actuales comarcas de Los Serranos y el Rincón de Ademuz. *Vid.* Hinojosa Montalvo, J., “Las fronteras valencianas durante la guerra con Castilla (1429-1430)”, *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 37 (1987), pp. 149-158.

la Venta de la Contienda, donde se retomó la batalla, que acabó con la derrota de los castellanos.



Fig. 313. Lugar de la Venta de la Contienda, Siete Aguas (Valencia).

Al recuperar Siete Aguas y acordarse la paz con el rey de Castilla hacia 1432, Berenguer Mercader erigió una monumental cruz de piedra, de casi siete metros de altura en la “raya” de Valencia, en las proximidades de la Contienda, para conmemorar aquel combate. En un documento de Requena, datado en 1545, se ubica esta obra en el “camino de Valencia donde está un mojón y una cruz”<sup>544</sup>. Así, el monumento se construyó entre el camino real de Castilla y el mojón de la Contienda, una interesante localización que descarta cualquier posible utilización de esta cruz como hito de frontera.

Después de la incorporación de Requena a la provincia de Valencia, a raíz de la delimitación provincial de 1851, el ayuntamiento de esta localidad solicitó a Siete Aguas que trasladara la cruz desde su primitivo emplazamiento, por lo que, al menos entonces, sí se le habría otorgado algún tipo de connotación delimitadora. Se ubicó a las afueras del pueblo, junto a los pajares y las eras. Fue destruida en 1936, al comienzo de la guerra civil. A la entrada de Siete Aguas, junto a la Glorieta, se levanta actualmente una copia de esta cruz, según las fotografías conservadas de la obra original, de la que

---

<sup>544</sup> A. M. R. *Visita de los mojones de la villa de Requena por los Caballeros de la Sierra*, 1374/6 PL.

subsiste, no obstante, una pequeña parte<sup>545</sup>. Pese a la singularidad de su emplazamiento, la tipología era la habitual en las cruces valencianas: Cristo crucificado ocupa el anverso, mientras que en el reverso está de pie la Virgen con el Niño. La cruz descansa sobre un capitel con las imágenes de san Juan Bautista y san Pascual<sup>546</sup> y los escudos de los Mercader.

En la frontera entre Alpuente y La Yesa tuvo lugar un caso semejante al de Siete Aguas. En 1582, esta última población fue elevada a la categoría de universidad y se constituyó en villa independiente, en todos los sentidos, en 1587. La delimitación del municipio se llevó a cabo en 1652 de forma salomónica, como la de otras poblaciones del antiguo término general de Alpuente o del Rincón de Ademuz, y se correspondía con la cuarta parte de la distancia entre La Yesa y Alpuente. Uno de los mojones que delimitaban el municipio de La Yesa se construyó junto a una cruz de piedra, la cruz Blanca (ficha nº 139), de la que sólo quedan unos cuantos restos desperdigados por el terreno. Los elementos que quedaban (gradería, base, caña y capitel) cuando se realizó la foto que se conserva, remiten a una cruz medieval. Desconocemos el momento exacto en el que se erigió la cruz o si sustituye a otra, pero no hay duda de que fue anterior al primer mojón elevado en ese mismo sitio tras la partición de los términos. Esta obra, por tanto, no debió tener un carácter liminar.

Su ubicación, al lado del camino, reproduce la de muchas otras cruces de término, especialmente las que tienen un origen medieval. La distancia respecto a la población tampoco es inusual, ya que, más o menos cerca, la mayoría de las cruces que se levantaban en los caminos valencianos estaban fuera de los núcleos habitados, pero casi siempre a su alrededor. En ese sentido, la cruz Blanca no supone una excepción. No es tan habitual, sin embargo, la presencia de una segunda cruz de características semejantes entre ésta y la población. Se encuentra junto a la misma carretera, frente a la ermita de San Roque (ficha nº 140) y mucho más próxima a La Yesa. A parte de las vías de salida de pueblos y ciudades, los accesos a los santuarios podían estar también presididos por una cruz, pero el hecho de que la cruz de San Roque esté asociada a una ermita, no explica la necesidad de erigir otra sólo unos metros más lejos.

---

<sup>545</sup> Blasco Carrascosa, J. A.; Mas Sánchez, S.; Ruiz de la Fuente, C., *Siete Aguas. Un estudio histórico-geográfico*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1973, p. 36.

<sup>546</sup> Corbín Carbó, J. M., *Siete Aguas y sus cosas*, Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 2003, p. 185.

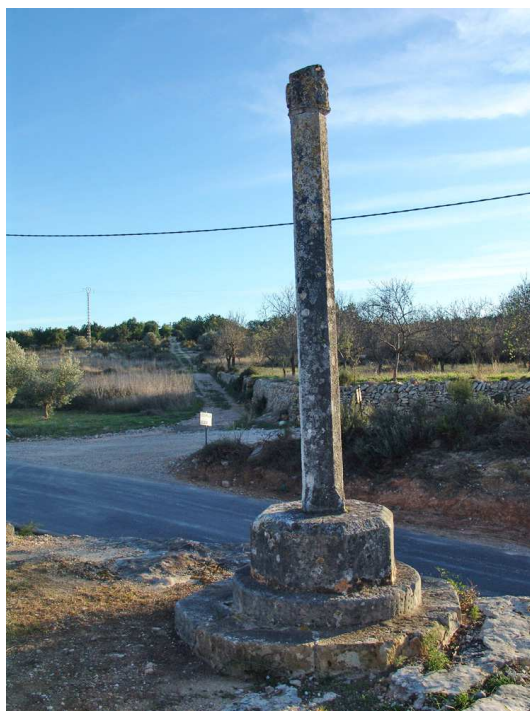


Fig. 314. *Creu de Pandols* en el camino viejo de Càlig y la vía pecuaria entre los términos de Càlig y Benicarló (Castellón de la Plana). Al fondo, el “camí de la Volta”.

Entre Benicarló y Càlig, aún se encuentra de pie gran parte de la estructura de la *creu de Pandols* (fig. 314), a excepción de la propia cruz (ficha nº 99). Está ubicada en el antiguo camino de Càlig a Benicarló, justo en el límite entre los términos de ambas poblaciones. Por las características formales de los restos que nos quedan –basamento y caña octogonal, un deteriorado capitel con imágenes, que podrían ser góticas (así como la cruz, según la fotografía del Archivo Mas)-, podemos aventurar una génesis medieval, quizás el siglo XV. Sin embargo, no descartamos una datación más antigua para esta cruz o cualquier otra a la que haya podido sustituir, ya que, como sabemos, la reparación y reconstrucción de cruces de término era muy frecuente; si bien entre las valencianas no consta ninguna anterior al siglo XIV y la mayoría de las medievales son del XV. Así pues, no hay datos sobre la época en que se construyó este monumento, pero todo indica que se trataba de una obra medieval. Por el contrario, se conoce bastante bien la evolución de la demarcación benicarlanda.

El 14 de junio de 1236, la carta poblacional de Benicarló, otorgada por Ferran Pérez de Pina, asignaba a sus nuevos pobladores un territorio del que pudieran obtener su sustento, el término “*que affrontat orie [sic] in mare, a meridie in bassa de Foze que est inter Tossal e les Figueres. Occidente sicut aque vertunt tempore pluviarum ex parte de Calig. A circio in rivo sico*”. Son evidentes los bordes norte y este, pues han

permanecido inalterables a lo largo del tiempo, se trata del barranco d' Aiguadoliva y del mar Mediterráneo. Por el oeste, Benicarló limitaba, y lo sigue haciendo, en la divisoria de aguas de las elevaciones que cierran el llano.



Fig. 315. Término de Benicarló en 1236 con la *creu de Pandols*, sobre un mapa publicado en Constante Lluch, J. L., *Benicarló i el seu terme municipal*, Benicarló, Alambor, 2002.

Pero el linde meridional plantea mayores problemas, pues los referentes, que en su época serían conocidos por todos, hoy no están tan claros. Juan Luis Constante Lluch propone que el sur del primitivo término de Benicarló estuvo delimitado por el “camí de la Volta”, actualmente poco definido, y que éste sería posterior a su demarcación territorial, pues de lo contrario habría sido mencionado en la carta puebla como referente indiscutible. El nombre del camino derivaría, por tanto, de la *volta* que daba al término de Benicarló, del mismo modo que el camino homónimo, que rodeaba el casco urbano, daba la vuelta a la muralla de principios del siglo XIV. Además, el “camí de la Volta” partía del mar y se dirigía a la confluencia de los términos de Càlig y Benicarló, en el antiguo camino que comunicaba ambas poblaciones<sup>547</sup>, justo en el punto donde se levanta la *creu de Pandols* (fig. 315).

<sup>547</sup> Constante Lluch, J. L., *Benicarló i el seu terme municipal*, Benicarló, Alambor, 2002, pp. 87-98.

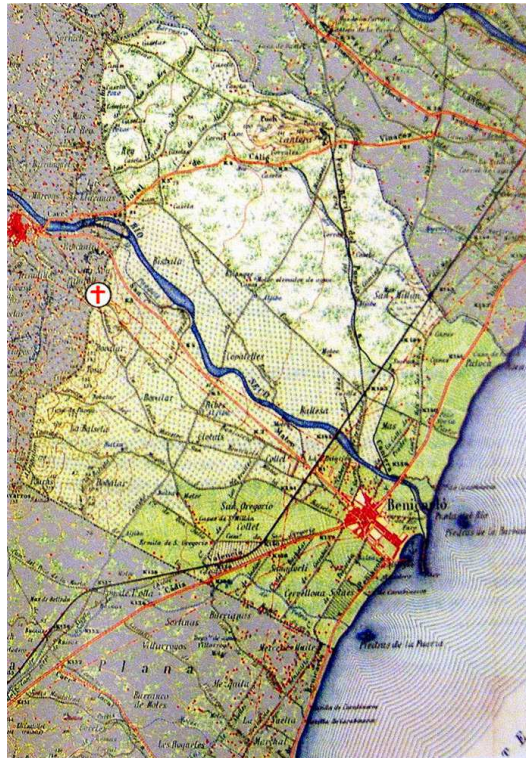


Fig. 316. Término municipal de Benicarló en 1326 con la *creu de Pandols*, sobre un mapa publicado en Constante Lluch, J. L., *Benicarló i el seu terme municipal*, Benicarló, Alambor, 2002.

Poco menos de un siglo después, el 19 de junio de 1326, el Maestre de la Orden de Montesa, Arnaldo Soler, otorgó a Benicarló una ampliación del término, que incrementaba su territorio considerablemente. El área triangular anexionada hacia el SO se apoyaba en la divisoria de aguas entre los términos de Càlig y Benicarló. Por el Sur, contrariamente, el límite con Peñíscola era totalmente recto en dirección al mar, de tal manera que seccionaba parte del término original benicarlando, a la altura del “camí de la Volta”, quedando este espacio, entre la Ratlla del Terme y el mar, incorporado a la circunscripción de Peñíscola (fig. 316). Fueron el comendador y el baile quienes determinaron la ampliación y realizaron el amojonamiento de la misma. Vale la pena reproducirlo íntegramente, ya que aporta información muy valiosa sobre las acotaciones, mojones e hitos que se empleaban:

[...] los mencionados Comendador y Baile, hicieron hacer una cruz con la broca del martillo; partiendo de este barranco colocaron en lo alto del collado, donde se divisa el camino que parte de Benicarló y va a la villa de San Mateo, otro mojón cerca del cual hicieron una cruz en una roca con la broca del martillo; partiendo de dicho collado y atravesando el camino que parte de Benicarló y va a la villa de San Mateo, en cierto Serradot, pusieron un mojón cerca del cual hicieron una cruz en una roca con la broca del martillo, en el lugar de la balsa de Alí; [...] partiendo de aquél pusieron otro mojón en el Collado, entre la Clapisa y la Tosa de Morató e



hicieron allí cerca una cruz en una roca con la broca del martillo, cerca del campo de Benito Martí; partiendo de aquél pusieron otro mojón en la Solana, debajo del mojón de Sol Naciente y colocaron cerca de allí en la parte de debajo del mojón una cruz en una roca, con la broca del martillo y cerca de él hicieron un hito y pusieron allí un mojón que está en el lugar del mojón antiguo del Bovalar y en el lugar del mojón de la Tosa de Levante; partiendo de aquél colocaron un hito en el “Serral de Berenguer Tomás, sobre el cual pusieron un mojón antiguamente, **que está cerca del camino que parte de Benicarló y va a Cálíg, de cuyo mojón se divisa Cálíg y Benicarló; partiendo de aquél pusieron un mojón cerca del camino que parte de Benicarló y va a Cálíg, y dentro del camino colocaron dos hitos** [la negrita es nuestra]<sup>548</sup>.

En lugares donde era complicado construir un mojón, éste podía sustituirse o complementarse con una cruz tallada en la roca<sup>549</sup>, las únicas que se citan en este documento. No se menciona, por el contrario, ninguna obra semejante a la *creu de Pandols*. No obstante, ésta se encuentra al otro lado del camino viejo, es decir, fuera de los márgenes de la ampliación realizada en el siglo XIV, por lo que no tendría porque ser mencionada. No obstante, unos pocos meses antes, el 27 de marzo de 1326, se delimitaban y amojonaban los términos generales de Cervera y Peñíscola, a los que pertenecían las poblaciones de Cálíg y Benicarló respectivamente. El límite entre ambos territorios, coincidente con el establecido en la carta puebla de 1236 (*aygues verssants deça e della*), se describe con todo detalle y, en este caso, a la altura del antiguo camino de Cálíg a Benicarló tampoco aparece mencionada ninguna cruz de piedra:

*E partin del dit .XVen. mollo seguex se e va dret entro al .XVIen. mollo qui fon posat per los dits comanadors en .I. vilar d'en Jacme Espelt que es prop del grau de Pandols, sots lo qual fon ficada una fita. E del dit setzen mollo seguex se e va al grau desodit de Pandols, aygues verssants deça e della entro al cami que va de Calig ves Benicaslo e ay una rocha plana, e del dit grau e roqua plana va a seguex se dret al .XVIIen. mollo* [la negrita es nuestra] *qui fon posat en la garriga sobre la heretat d'en Jacme Espelt, dejos lo qual mollo ficaren una fita*<sup>550</sup>.

De existir entonces esta cruz u otra anterior, habría actuado como mojón trifinio, a falta de otra construcción cercana, pues estaría ubicado en la confluencia de tres términos, los de Cálíg, Peñíscola y Benicarló, aunque este último pertenecía entonces al

<sup>548</sup> *Libro de Poblaciones i Privilegios de los Lugares de la Orden de Montesa*, publicado por Cid López, R., “Benicarló XXII. Apuntes para la historia”, *Benicarló Actual*, 24 (jul. 1973), p. 2; Meseguer Folch, V., *Los aljibes rurales de Benicarló*, Benicarló, Caja Rural San Isidro, 1985, pp. 26-27.

<sup>549</sup> En la Antigüedad, y de manera más sencilla en zonas semicivilizadas, la profanación de un territorio delimitado ceremonialmente con mojones, paredes o estatuas suponía un sacrilegio comparable al de un bosque sagrado o un templo, pues tenía implicaciones mágico-religiosas. Entonces, como ahora, las señales divisorias se ubicaban en lugares de paso, en caminos y encrucijadas, a veces con elementos complejos, como portales o estatuas. *Vid.* Gennep, A. van, *Les rites de passage*, París, Émile Nourry, 1909, p. 15. La señalización del límite con cruces labradas en la roca, o con las mismas cruces de término, pese a la presencia de mojones, podría responder al carácter religioso que ha tenido el amojonamiento de un territorio desde antiguo.

<sup>550</sup> *Carta del departament del terme de Cervera e de Peníscola*, 27 de marzo de 1326, cit. por Sánchez Almela, E., *El llibre de privilegis de la Villa de Sant Mateu (1157-1512)*, Castellón de la Plana, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1985, p. 264.

término general del anterior. Independientemente de su carácter delimitador, la ubicación de la cruz era significativa, ya que no sólo marcaba la división territorial entre Càlig y Benicarló, sino una frontera superior, la de los términos generales de los castillos de Cervera y Peñíscola, al menos hasta la separación de Benicarló, años más tarde. Pero antes de 1317, el límite entre los dos castillos lo era también entre los dominios de la orden del Temple, que poseía los castillos de Xivert, Polpis, Les Coves de Vinromà, Ares, Culla y Peñíscola, y la del Hospital, que disponía de los de Cervera, Vilafamés y Onda. Después de la disolución del Temple, el 10 de junio de ese mismo año, Juan XXII crea la orden de Santa María de Montesa, a instancias del rey Jaime II, que aglutinaría las posesiones valencianas de las dos órdenes anteriores.

Como hemos podido comprobar, no hay referencias a la cruz en ninguno de los documentos anteriores, donde los únicos hitos delimitadores son los mojones<sup>551</sup> y las cruces grabadas en la roca<sup>552</sup>. Por su localización, como hemos visto, la *creu de Pandols* habría podido funcionar como marca de frontera a nivel de términos generales o simplemente entre dos circunscripciones locales, pero no parece nada probable. En todo caso, el monumento distinguía la importancia de un camino, el viejo de Càlig, que fue la principal vía de penetración hacia el interior del Maestrazgo, hasta que en 1891 se inició el trazado de la carretera actual que une Benicarló con Càlig y Sant Mateu<sup>553</sup>.

Otro caso significativo es el de la ciudad de Valencia. Sabemos que las llamadas cruces cubiertas, erigidas durante el último cuarto del siglo XIV en las principales vías de acceso a la ciudad, coincidían en ocasiones, ya que no era inmóvil, con el término o contribución particular de Valencia<sup>554</sup>, según quedó establecido en 1351. Así, la

---

<sup>551</sup> La moderna cruz que remataba un mojón de término en Segorbe, según Sarthou Carreres, es una excepción. Vid. Sarthou Carreres, C., "Provincia de Castellón", en Carreras y Candi, F. (dir.), *Geografía del reino de Valencia*, Barcelona, Alberto Martín, 1918-1922, vol. 4, p. 871.

<sup>552</sup> Estas marcas han originado una considerable cantidad de topónimos asociados al término cruz o cruces, como el Alto de las Cruces en La Yesa, la Muntanya de la Creu, entre la Pobla de Benifassà y Vallibona, o l'Alt de la Creu, en la sierra de Aitana, entre Benifato, Sella y Benimantell. En ningún caso, tenemos que pensar que haya existido una cruz de piedra en estos parajes, pues, como veremos, las de época medieval se encontraban siempre en caminos y nunca en lugares inaccesibles o escarpados. También en Vizcaya, se grababan cruces en los mojones de separación de huertos o caseríos, así como en dinteles de puertas y ventanas. Vid. González de Durana, J.; Barañano, K., *op. cit.*, p. 27.

<sup>553</sup> Meseguer Folch, V., *op. cit.*, p. 68.

<sup>554</sup> Baudoin considera que eran las cruces cubiertas de la capital las que marcaban los límites del territorio municipal. Vid. Baudoin, J., *op. cit.*, p. 55. Emili Arias afirma, por otro lado, que las cruces góticas de Gandía, labradas con el escudo concejil y el armorial nobiliario, fueron erigidas, al exterior de la muralla, durante la regencia ducal del infante Juan II de Aragón, un período de fuerte fiscalización, con la pretensión de demarcar y recordar el régimen jurídico-fiscal establecido en la villa, y no en su intención de ofrecer bendición espiritual al forastero. Vid. Arias Miñana, J. E., "La deformidad *caudata* de la estrella heráldica de Gandía identifica la *nova* 1572", en *Trabajos de arqueoastronomía. Ejemplos de África, América, Europa y Oceanía*, Gandía, Agrupación Astronómica de La Safor, 2006, p. 32.

correspondencia entre término particular y cruces fue intermitente durante las siguientes décadas. De carácter fiscal, era más reducido que el término general<sup>555</sup> y el poder de los gobernantes de la ciudad más efectivo. Eso no significa que estas obras se construyeran para delimitarlo, pues hay constancia de cruces anteriores, que a su vez también podían haber sustituido a otras. Como sabemos, en 1328 los límites de la huerta dentro de los que no se podía apacentar el ganado se llevaron, en el antiguo camino de Barcelona, hasta la “*creu que es posada en lo camí de Murvedre aprop Meliana e davall tro a la mar*”<sup>556</sup>. Poco después, en 1332, se repite la misma prohibición:

*Encara us fan saber que, per esquivar tales e dampnatges de la orta, és ordenat que null hom, privat o estrany, no gos tenir en la dita orta nengun bestiar lanar o cabriu, ço és, del Riusech de Catarroja o ençà, axí com davalla tro a la mar, e puja tro a la cequia de Quart e de Moncada, e davalla tro a la creu que es posada en lo camí de Murvedre, aprop Meliana, et devalla tro a la mar. Et qui contra farà, perda lo bestiar*<sup>557</sup>.

Igualmente, en 1355 y 1357 se recuerda que el límite septentrional se encuentra en “*la creu que es posada en lo camí de Murvedre prop lo loch de Meliana e devalla tro a la mar*”<sup>558</sup>. Pero en 1372, se dice que no había ninguna cruz en los caminos que conducían a Valencia<sup>559</sup>, por lo que la cruz de Foios debía ser de madera. Posteriormente, aquella fue sustituida por otras de piedra. Una de ellas es la que actualmente se conserva.

A principios del siglo XV, un documento de Benicarló también menciona una cruz como límite para el ganado:

*De les egues. Que no stiguen en los camins publichs.*

*Item, stablim que tota egua que sie atrobada en los camins publichs, ço es, a saber, en lo Camí de Sent Matheu del peyro avall, e del Camí d’Alcalà del ferreginal d’en A. Abella ançà, [...] e dins aquests spays no gossen star del primer dia de april tro al darrer dia de juny, sino avant*

<sup>555</sup> Tampoco parece que éste haya estado delimitado por cruces, pues no constan obras de este tipo entre en los lindes con Sagunto, Olocau, Chiva, Buñol, Turís, Montserrat, Alzira y Cullera. Vid. Tormo y Monzó, E., *Levante. Provincias valencianas y murcianas*, Madrid, Calpe, 1923, p. 77. Aunque Alzira y Cullera erigieron cruces en sus respectivos caminos a Valencia, ninguna se encontraba en el límite exacto entre términos. La más cercana, la de Alzira, marca supuestamente el lugar donde murió el rey Jaime I.

<sup>556</sup> A. H. M. V. *Manual de Consells*, A-2, fol. 47.

<sup>557</sup> A. H. M. V. *Manual de Consells*, A-3, fol. 15. Carreres Zacarés confunde esta cruz con la de Meliana, aunque la documentación parece referirse a la de Foios, pues así aparece denominada en el *Mapa de la particular contribución de Valencia* de Cavanilles, ya del siglo XVIII. La cercanía de la cruz de Foios respecto a la que se encontraba junto a la ermita de la Misericordia de Meliana puede haber llevado a confusión. Además, hay que tener en cuenta que las cruces solían nombrarse según la población a la que se dirigía el camino en el que se alzaban, pues cada pueblo solía tener más de una.

<sup>558</sup> A. H. M. V. *Manual de Consells*, A-12, fol. 37; A-13, fol. 16v.

<sup>559</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927, p. 85.

*cap avant e no pasturant, en pena de dotze diners partits per terç entre Senyor, Comu e acusador*<sup>560</sup>.

La primera cruz de piedra en ser elevada alrededor de la ciudad de Valencia fue la del camino de Barcelona. La orden de pago donada por los jurados para que se abonara a un tal P. Marrades, *mestre pedrapiquer* de la villa de Sant Mateu, una bella cruz de piedra, que ya estaba obrada, está fechada a 7 de mayo de 1372<sup>561</sup>. Solamente dos años antes, según asegura Martínez Aloy, los vecinos de la próxima población de Carraixet “pidieron, en 1370, incorporarse a la particular contribución de Valencia para gozar de sus franquicias, y obtuvieron la merced con el consentimiento del caballero Berenguer Fabra, señor de aquel lugar”<sup>562</sup>. De haber existido, el pueblo desapareció y las posibles causas podrían ser, como sugiere Aparicio Olmos<sup>563</sup>, la incorporación a la contribución particular de Valencia –aunque eso no implique la desaparición de un municipio-, de un lado, y la proximidad a una horca, por otro. Plantea, igualmente, que la construcción de la cruz cubierta pudo deberse a la anexión del lugar a la particular contribución de la ciudad. Dado que la cruz ya estaba lista en el mes de mayo, sería posible considerar que el encargo fue consecuencia del satisfactorio desenlace, dos años antes, de aquella disposición administrativa. La deducción de Aparicio Olmos, no obstante, no es determinante, ni tan siquiera sólida: por un lado, desconocemos el lugar exacto donde se encontraba el supuesto pueblo de Carraixet y, por otro, sabemos que la contribución particular de Valencia se extendía bastante más allá del barranco, al otro lado del cual se va a levantar la cruz.

Igualmente, existió una cruz de término, propiamente dicha, entre las circunscripciones municipales de Xàtiva y Bellús (fig. 317), en el antiguo camino real de Alicante, en las proximidades del que partía hacia Gandia, pasada la Cova Negra: la *creu dels Armaus*<sup>564</sup>. De aquella cruz no queda más que la gradería y parte del basamento, lo que impide nuevamente dilucidar la época en la que se construyó. Sin embargo, los pocos restos que se conservan presentan características estilísticas más propias de época moderna. La base difiere de las medievales y su decoración acanalada es renacentista. Su ubicación, no obstante, permite conjeturar que, si no esta cruz, tal

---

<sup>560</sup> A. R. V. *Ordenanzas Municipales de Benicarló de comienzos del siglo XV* (transcripción de García Edo, V., Ayuntamiento de Benicarló, 1978), 110.

<sup>561</sup> A. H. M. V. *Claveria Comuna*, m. 3, cit. por Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927, p. 87.

<sup>562</sup> Martínez Aloy, J., “Provincia de Valencia”, en Carreras y Candi, F. (dir.), *op. cit.*, vol. 2, p. 913.

<sup>563</sup> Aparicio Olmos, E. M., *Ntra. Sra. de los Desamparados, patrona de la Región Valenciana*, Valencia, Antigua y Real Archicofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, 1962, p. 210.

<sup>564</sup> Agradezco a Mariano González Baldoví y a Vicente Torregrosa Soler los datos facilitados.

vez una anterior, ubicada en el mismo lugar, pudo ser de época medieval. Sabemos, no obstante, que el límite entre los dos términos es el mismo ahora y en la Edad Media, aunque en aquel tiempo el de Bellús pertenecía al término municipal de Xàtiva. Esta ciudad, por otro lado, la segunda del reino, estaba rodeada de cruces erigidas en épocas diversas, pero ninguna tan alejada de la población como ésta.



Fig. 317. *Creu dels Armaus*, entre los términos de Xàtiva y Bellús (Valencia).



Fig. 318. Mojón de la Valldigna, término de Cullera (Valencia).

Fig. 319. Escudo del mojón de la Valldigna, s. XVI, Cullera (Valencia), Museo de Historia y Arqueología.

En definitiva, pese al nombre que reciben en Valencia, parece que estas cruces no tuvieron originalmente un carácter delimitador. Como hemos podido comprobar, ni tan siquiera tenían función liminar las pocas cruces que se erigieron entre los límites y fronteras, ya que estaban normalmente asociadas a mojones que ya cumplían esa función (figs. 318 y 319). Pero, independientemente de su ubicación respecto a la demarcación municipal, las cruces de término se ubicaban siempre en caminos. Esta es

una característica que comparten las obras que acabamos de tratar y las que veremos más adelante.

## 5.2. IMÁGENES EN LITIGIO

Algunas imágenes de culto de la Virgen también fueron imágenes terminales. Según la leyenda, se encontraron en el límite entre dos poblaciones, lo que originó una disputa entre ambas por la posesión del hallazgo. Es el caso de la Virgen del Patrocinio de Foios y la Virgen de Gracia de Gorga (ficha nº 38). Sus respectivas tradiciones son muy similares, aunque hay sustanciales diferencias, que serán significativas en su posterior estudio. Respecto a la primera, un pastor la encontró debajo de una campana enterrada entre los términos de Foios y Moncada. La solución a la que llegaron ambas localidades, muy socorrida en estos casos, fue el sorteo: la imagen correspondió a Foios y la campana, como si se tratara de una especie de premio de consolación, se la llevó Moncada.

La segunda imagen también fue encontrada por un pastor, en este caso manco, después de ver caer siete estrellas del cielo. La curación de su brazo fue la prueba del hallazgo prodigioso. Como en el caso anterior, la Virgen apareció debajo de una campana entre dos términos, el de Gorga y el de Penàguila. Fue esta última la afortunada destinataria de la imagen, mientras que la campana fue a parar a Gorga. Al día siguiente, no obstante, la imagen volvió a la campana, por lo que Jaime I decretó que fuera venerada en esta población. La intervención del conquistador y la caída de siete estrellas son elementos de la leyenda que tienen su propio significado.

Estos dos son los casos medievales más significativos de pugna por la posesión de una imagen, pero cabe mencionar también la Virgen del Castillo de Cullera (ficha nº 34). Las versiones difieren en este caso, pero normalmente se acepta la existencia de una imagen similar, que acabó siendo venerada con el título de Virgen del Remedio en la población, entonces castellana, de Utiel. La diferencia entre las dos era que a la imagen dejada en la población valenciana le faltaba un brazo, pero por la noche ambas imágenes se intercambiaron milagrosamente.

Sin embargo, el caso que más nos interesa es el de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (ficha n<sup>o</sup> 57). Fue encontrada por un pastor mudo y su hermano muy cerca del límite entre los términos de esta población y el de Cervera, de donde además eran originarios sus descubridores. El santuario se construyó en el mismo lugar donde apareció la imagen, sobre una fuente de agua milagrosa. Podríamos considerarlo un santuario “de término”, parafraseando el nombre que las cruces de piedra reciben en Valencia. Si estos santuarios tienen o no una especial función delimitadora<sup>565</sup> o si la tradición del hallazgo servía para justificar la propiedad de un terreno, con sus recursos naturales, son algunas de las posibles hipótesis que se pueden plantear. No obstante, la posesión de una imagen prodigiosa siempre era motivo de alegría para el pueblo, no sólo por los beneficios espirituales y los milagros que procuraba, sino también por los beneficios económicos y materiales que reportaba tener en el término un templo tan importante como el de la Fuente de la Salud, bajo salvaguarda real desde 1542.

### 5.3. EL ÁMBITO RURAL: IMÁGENES DEVOCIONALES DE LA VIRGEN

Es notable la concentración en el campo, fuera de las poblaciones, de santuarios e imágenes marianas, pero también de otros santos. El apogeo que, según Christian, experimentó el eremitismo en territorio español a principios de la baja Edad Media<sup>566</sup> no explica satisfactoriamente este fenómeno. Pero el autor se hace eco de otra tesis, que no excluye necesariamente la anterior y que ha sido retomada con posterioridad por más de un investigador preocupado por dar respuesta a la incógnita de por qué se erigieron los santuarios donde se encuentran. Reproducimos íntegramente el párrafo, pues expone de forma concisa un fenómeno social y religioso que, partiendo de la Antigüedad tardía, tiene consecuencias a finales de la Edad Media:

La aceptación de las imágenes en la Iglesia de la Europa del Oeste libértó la devoción popular cristiana de estas localidades urbanas y de cabezas de diócesis y permitió la sacralización de la campaña. A partir del siglo XII, las estatuas de María fueron incorporadas como imágenes de

<sup>565</sup> La imagen de Santa Fe de Conques, gracias a su movilidad, era llevada en procesión por todo el territorio para marcar sus límites. *Vid.* Schmitt, J. C., *op. cit.*, 2002, p. 78. Van Gennep clasifica estos rituales de traslado de reliquias e imágenes dentro de los ritos de margen. En ellos, un ser sagrado se incorpora a una comunidad o a un pueblo y debe hacerlo de forma oportuna, manteniendo a la imagen en una posición intermedia, entre el cielo y la tierra. *Vid.* Van Gennep, A., *op. cit.*, p. 198.

<sup>566</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 112; Albert-Llorca, M., *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, París, Gallimard, 2002, p. 71.

devoción en lugares de la campiña que tenían una significación simbólica para la comunidad agrícola o pastoral, como, por ejemplo, las fuentes, las cimas de las montañas, los altos de caminos y las grutas y las cuevas. Se sabe que la cristianización del campo fue un proceso lento. El culto de las imágenes proveyó una manera de extender esta religión a los lugares de la campiña que eran considerados a través de creencias precristianas como puntos críticos de contacto con las fuerzas de la naturaleza más allá del control del individuo o de la comunidad rural. María, como imagen de madre con su niño, fue una figura particularmente apropiada para estas localidades, era la imagen cristiana que mejor pudo simbolizar la fertilidad y la protección maternal<sup>567</sup>.

La liberación de la devoción popular urbana, a la que Christian hace referencia, se debió, en primera instancia, a la aceptación iconódula de las imágenes y, posteriormente, a su sacralización paulatina. Mientras que, antes del siglo XII, los cuerpos de santos u otras valiosas reliquias nutrían los templos peninsulares, normalmente ubicados en las localidades más importantes, a partir de entonces la generalización de los objetos de culto, favorecida por el estatus privilegiado que llegaron a alcanzar determinadas imágenes, democratizó la sacralidad, que se hizo extensible también al ámbito rural. Los centros cultuales no necesitaron desde entonces de una reliquia milagrosa, susceptible por ese motivo de especial veneración; las propias imágenes podían ser objeto de una fervorosa devoción, pues eran consideradas milagrosas por sí mismas, en tanto habían protagonizado un hecho portentoso o habían servido de medio para que se produjera un milagro. A veces, una imagen reunía ambas características.

Pero ¿qué determinó la elección de su emplazamiento? Christian resume aquí cumplidamente una de las principales tesis que explican la sacralización de determinados lugares mediante imágenes, especialmente de la Madre de Dios. Ya en la Antigüedad, se constata el carácter sagrado de ciertos enclaves. La campiña romana estaba dotada de grutas naturales que habían sido modificadas para servir como santuarios rupestres de la Madre (Cibeles), cuyo culto había sido organizado para que llegara a todas las capas de la sociedad romana, llevando su estatua de pueblo en pueblo<sup>568</sup>. El caso contrario es el de los puertos de montaña franceses en los que se levantaban estatuas de Júpiter, cuyo culto debió persistir durante mucho tiempo, a juzgar por el empeño de san Bernardo de Menthon por destruirlas en pleno siglo X. La

---

<sup>567</sup> Christian, W., "De los santos a María. Panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días", en Lisón Tolosana, C. (ed.), *Temas de antropología española*, Symposium antropológico social celebrado en Puertomarín (Lugo) del 3 al 9 de noviembre de 1974, Torrejón de Ardoz, Akal, 1976, pp. 65-66.

<sup>568</sup> Carroll, M., *The Cult of the Virgin Mary. Psychological origins*, Princeton University Press, 1986, p. 104.



erección de cruces en tales lugares, naturalmente, tenía como propósito la cristianización de los mismos<sup>569</sup>.

Por otro lado, como ya hemos visto, la elección de enclaves concretos en el entorno rural se explica por la inercia que conduce a las distintas civilizaciones a erigir sus lugares de culto sobre el mismo espacio que el pueblo anterior había considerado sagrado. En un primer momento, de hecho, los milagros se asociaban a los santuarios y no a las imágenes veneradas en ellos<sup>570</sup>. No es descabellado pensar que determinados parajes rurales, considerados lugares de culto para los paganos, puedan haberse convertido en cuna de templos, sobre todo marianos, erigidos después de la conquista cristiana. La memoria del carácter sagrado de estos enclaves, que podría remontarse a la prehistoria, fue más allá de la pervivencia de cualquier religión y pudo ser asumida fácilmente por la sociedad rural valenciana del siglo XIII; a pesar incluso del prolongado intervalo de dominación islámica, que seguramente tampoco habría estado al margen de semejante permeabilidad. Cabe recordar al respecto, el episodio acontecido a raíz del milagro de los corporales de Lutxent.

La figura de María, la Madre virgen de Dios, encarnó en la mentalidad del pueblo cristiano las reminiscencias subyacentes al antiguo culto a las potencias del mundo que, en última instancia, buscaba propiciar la fertilidad del campo, de los animales y de los mismos seres humanos. Podría haberse producido una identificación espontánea en el inconsciente de la comunidad cristiana entre la sacralidad de la Madre de Dios, instrumento de la encarnación divina y de su presencia en el mundo, y la sacralidad pagana de este mismo mundo, concentrada en enclaves especialmente destacados, de una naturaleza simbólica y venerada inmemorialmente.

Sin embargo, que fuera el mismo pueblo o la Iglesia los encargados de cristianizar estos espacios es otra cuestión y no resulta sencillo dar una respuesta. El pueblo pudo haber asumido esta relación de manera espontánea o inducido desde otras esferas alejadas de lo popular, pues la Iglesia, en ocasiones, hizo suyas algunas

---

<sup>569</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, p. 29.

<sup>570</sup> García Avilés, A., “*Transitus*: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval”, *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección El Conventet*, cat. exp., de febrero a abril 2010, Murcia, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Girona, Fundació Caixa Girona, 2009, p. 32; Sansterre, J.-M., “Attitudes occidentales à l’égard des miracles d’images dans le haut Moyen Âge”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53, 6 (1998), p. 1225.

conductas surgidas al margen de la propia institución<sup>571</sup>. El mismo Christian recoge testimonios de visionarios, gente sencilla, que transmiten el mensaje de una aparición, cuyo principal objetivo es la reapertura de viejas capillas o la puesta en valor de un antiguo santuario olvidado<sup>572</sup>. De nuevo, el pueblo (si es que no hay una instancia superior detrás de él) se resiste a abandonar sus ancestrales lugares sagrados.

El sincretismo que supone, por parte de la sociedad cristiana, asumir la especial consideración recibida por determinados espacios agrarios, podría responder a la continuidad de las mismas necesidades que la población rural tuvo a finales de la Antigüedad y que naturalmente se habrían mantenido durante la Edad Media. La Iglesia había incorporado antiguos ritos vegetales para asegurar el buen tiempo y la fertilidad del campo<sup>573</sup>. Aquellas necesidades subsisten todavía en el ámbito rural valenciano y se encuentran en el origen de ciertos rituales, que son herederos de los medievales y que facilitan la comprensión de los mismos<sup>574</sup>.

Algunas rogativas, celebradas entre Pascua y el día de san Juan, tienen como destino una cruz de piedra o un *peiró*, que se encuentra a las afueras del pueblo, cerca del campo, ya que su finalidad es bendecirlo para asegurar una buena cosecha. En las comarcas del norte, por poner otro ejemplo, es habitual que las comunidades rurales se desplacen en romería a santuarios alejados de los núcleos habitados. Así expresa Jaume Roig cuánto le costaban tan devotas peregrinaciones: “*molt me cansà / Benifaça / e Vallivana; / fuy per la Plana / e per la Vall / a Vall de Crist: / quan haguí vist / yo Portaceli [...]*” (Spill, 15687)<sup>575</sup>.

En tierra de secano, como en las actuales comarcas de Els Ports y el Maestrat, los pueblos dependen de la lluvia y es en pedir agua, además de salud, en lo que centran sus plegarias durante peregrinaciones y romerías. La relación entre economía agrícola y geografía sagrada se ve respaldada por la evidente correspondencia entre el ciclo agrícola y el calendario litúrgico: el día de san Miguel señala el principio o el final del año agrícola, san Marcos se ubica al comienzo del año ganadero, la Asunción de la Virgen marca el final de la cosecha del cereal y san Martín el inicio de la matanza.

---

<sup>571</sup> Belting, H., *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New Rochelle, Aristide D. Caratzas, 1990, p. 23.

<sup>572</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981.

<sup>573</sup> Hand, W. D., *op. cit.*, p. 4.

<sup>574</sup> En Benasal, por ejemplo, en 1404 y 1444, se documenta la procesión de las Letanías, que se celebró hasta poco antes de 1970, a algunas cruces de la población.

<sup>575</sup> Pitarch i Vives, T. (coord.), *op. cit.*, p. 128.

También santa Bárbara está íntimamente relacionada con la agricultura, dado que era abogada contra las tempestades y los rayos, mientras que se invocaba a san Roque y a san Sebastián como protectores contra la peste. Su presencia en las cruces de término, por tanto, podría responder –aunque no exclusivamente, como luego veremos– a su condición de protectora contra los rayos, que dañaban las cosechas de una sociedad eminentemente agraria, en la que procesiones y romerías acuden y se detienen en las cruces de término para bendecir a la población, y especialmente al campo, a fin de evitar su destrucción<sup>576</sup>.

La lluvia es fundamental también para la subsistencia del ganado, especialmente en las mencionadas comarcas del norte. No es de extrañar, por tanto, que los artífices del hallazgo de algunas imágenes marianas fueran pastores. Igualmente, muchas de las apariciones documentadas por Christian en Castilla y Cataluña se relacionan con el cuidado del ganado: en El Miracle (Lleida), en 1458, Celedoni fue el primero en tener una visión de la Virgen niña cuando seguía unas mulas; Jaume, por el contrario, no la encontró cuando fue a mirar, sino que la vio más tarde cuando buscaba una oveja perdida. Los testimonios de las apariciones son conscientes de la sacralidad de los parajes donde tienen lugar. Así, mencionan el agua, junto a la que se aparecía María, animales (liebres), rocas y árboles (robles), sobre los que se construirá una “cruz de piedra”, donde apareció la Virgen, y una capilla, donde desapareció. Otro mensaje pide que se haga una cruz en un cruce de caminos y que se respete una fuente para que recupere sus propiedades curativas.

Las leyendas medievales, y los santuarios marianos asociados a ellas, que han sido estudiadas en Cataluña y Castilla<sup>577</sup> permiten constatar una regulación implícita de las relaciones entre sociedad y naturaleza, que serían semejantes a las valencianas. Todas, excepto una, tienen lugar en el ámbito rural, tanto en asentamientos concentrados como dispersos, y comparten un patrón básico: la visión conmina a la gente a dejar sus casas e iglesias parroquiales para acudir a los lugares sagrados en el campo, donde se han de construir nuevos santuarios o reactivar los antiguos.

---

<sup>576</sup> Mariño Ferro, X. R., *op. cit.*, p. 178. Las procesiones llegan a lugares considerados maléficos con la intención de santificarlos. Pertenecen a esta geografía satánica las encrucijadas, pero también las montañas, los ríos o los mares, espacios inhóspitos y temibles, pero necesarios para la supervivencia del ser humano. *Vid.* Mariño Ferro, X. R., *op. cit.*, p. 176. En Francia, como hemos visto en el capítulo dedicado a la supervivencia de la Antigüedad, el obispo de Vienne instituyó, en 474, las cruces de rogativa para pedir protección contra catástrofes naturales. *Vid.* Baudoin, J., *op. cit.*, p. 61.

<sup>577</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 123-127, 148-149.

La importante presencia del mundo pastoril en las leyendas mencionadas, así como en las valencianas, encuentra mayor justificación en el hecho de que, en mayor medida que los agricultores, los ganaderos apacentaban su rebaño en enclaves menos antropizados y más agrestes, que encerraban diversos peligros. Un texto del siglo XVII afirma que, el valle de Nuria, antes de edificarse la capilla en honor a la Virgen, era un lugar salvaje, tan horrible que sólo vivían allí las bestias salvajes. Los espíritus malignos y los demonios, que a menudo veían los pastores, asustaban a los animales, que se dispersaban y se golpeaban contra las rocas al intentar huir<sup>578</sup>.

La naturaleza era el lugar donde vivían y, sobre todo, el que garantizaba su subsistencia si era favorable. Pero si no lo era, los elementos naturales podían suponer la ruina y la desintegración de la comunidad. Durante la baja Edad Media, los aspectos negativos o más desconocidos de la naturaleza eran objeto de algún tipo de exorcismo<sup>579</sup>, apoyado por la liturgia cristiana. La erección de santuarios y cruces en lugares considerados malditos<sup>580</sup>, que a veces eran de difícil acceso, tenía como propósito vencer el mal que residía en ellos. La cima de las montañas era uno de estos lugares y en ellas se levantaban cruces (como la erigida en lo alto del Mons Chuchi, en Bretaña), a semejanza de la de Cristo, con la que venció al demonio en el monte Calvario. Según la tradición, el Gólgota acogía el cráneo de Adán, por lo que se había convertido en un lugar de muerte y pecado. La santificación del Calvario se produjo tras la crucifixión del segundo Adán, cuya sangre limpió los pecados del primero. En tanto que malditas, las montañas debían ser vencidas por Dios, que ya se había revelado, por ejemplo, en el Sinaí, donde se apareció a Moisés para establecer una alianza con su pueblo.

En los Alpes y en los Pirineos, los picos más elevados han sido considerados durante mucho tiempo espacios malditos, como demuestran sus nombres. En territorio valenciano, este fenómeno también se manifiesta en topónimos como Portell de l'Infern o Barranc de l'Infern, que indican igualmente la apreciación de estos lugares por parte de la población cercana. Las montañas eran consideradas lugares satánicos, ya que se

---

<sup>578</sup> Marés, F., *Historia y milagros de la Sagrada Imatge de Nostra Senyora de Nuria, lo santuario de la qual està en les Muntanyes dels Pirineus, en lo Comtat de Cerdanya, del Principat de Catalunya, en lo Bisbat d'Urgell*, Barcelona, 1666, cit. por Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, p. 73.

<sup>579</sup> En algunos lugares de Alemania, hasta no hace mucho pervivía la costumbre de ir en séquito hasta el campo de cultivo para disipar los malos espíritus que acechaban los campos. *Vid.* Hand, W. D., *op. cit.*, p. 4. Murray ofrece varios testimonios medievales sobre la creencia de que el enterramiento de suicidas en suelo sagrado acarrearía alguna calamidad que destruía las cosechas. *Vid.* Murray, A., *Suicide in the Middle Ages*.1. The Violent against Themselves, New York, Oxford University Press, 1998, pp. 110-111.

<sup>580</sup> Martin, H.; Martin, L., *op. cit.*, p. 35.

asemejaban al diablo por ser estériles y sin vida; y lo eran porque carecían de tierra cultivable.

Pero también eran temidos los puertos de montaña, espacios liminares en los que confluían el universo demonizado de las cumbres y el espacio humanizado de los valles. Estos lugares intermedios podían ser percibidos como una especie de purgatorio recorrido por las almas errantes de “muertos malvados” y por demonios. Es por ello que se erigieron capillas u oratorios al pie de puertos pirenaicos<sup>581</sup>, como el santuario de la Virgen de Montserrat. Del mismo modo, muchos santuarios e incluso cruces de piedra, con los mismos poderes para espantar demonios que el signo de la cruz, fueron erigidos en espacios semisilvestres, a medio camino entre el mundo salvaje, la naturaleza virgen, y el mundo domesticado, las zonas cultivadas. Las cruces de piedra tendrían los mismos poderes contra el demonio que realizar el signo de la cruz<sup>582</sup>.

Y quien dice demonio, dice dragón, uno de los animales en los que se encarna Satanás. En el *Códice Calixtino* (libro III, cap. 1), los discípulos de Santiago, que llevaba su cuerpo a enterrar, pidieron a la reina Lupa un carro y bueyes. Fueron enviados al Pico Sacro, donde aquella esperaba que el dragón y los toros bravos que allí habitaban acabaran con ellos. Los discípulos se arrodillaron, cuando estaban a punto de morir, y comenzaron a rezar. Sus oraciones provocaron la muerte del dragón y amansaron a los toros.

Pero los dragones también habitaban en cuevas, consideradas igualmente maléficas, y son numerosos los santos que se han enfrentado a ellos y los han vencido, desde el siglo IV al menos, momento en que los ascetas se retiran al desierto y comienzan a difundirse historias de éstos en relación con reptiles y dragones. No obstante, de la misma manera que Cristo vence a Satanás con su muerte en el monte Calvario, también triunfa sobre el Mal al nacer en una cueva<sup>583</sup> (*Protoevangelio de Santiago*, XVIII). Con todos estos antecedentes, no sorprende la cantidad de cuevas que han sido sacralizadas con la aparición de un santo, una reliquia o, en nuestro caso, de una imagen mariana.

---

<sup>581</sup> Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, pp. 73-74. Todavía en el siglo XIX, se creía que los muertos erraban por los puertos de montaña, por lo que se atravesaban en silencio y se lanzaba una piedra o una rama para calmar sus almas inquietas.

<sup>582</sup> Martín, H.; Martín, L., *op. cit.*, pp. 30-35.

<sup>583</sup> Mariño Ferro, X. R., *op. cit.*, p. 83. En Troubat, población francesa en los Pirineos, la gente joven celebraba la fiesta de la Candelaria, el 2 de febrero, iluminando la entrada a una gruta en honor de los niños no bautizados que debían permanecer en el limbo hasta el día del Juicio. *Vid.* Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, p. 78.

Un ejemplo paradigmático es el de la Virgen de la Balma (ficha nº 79), encontrada en una cavidad, que no llega a ser cueva, en una pared de roca del término de Zorita del Maestrazgo. Es igualmente significativa la denominación de una de las cuevas cercanas al santuario, llamada del diablo, lo que indica el carácter negativo que la población rural otorgaba también a estos enclaves naturales. La cueva, por su oscuridad, parece una guarida demoníaca, del mismo modo que es símbolo del mal el nogal por ser negro y dar sombra, el desierto por ser árido o los bosques por ser inhóspitos.

También las fuentes, como las cuevas, han sido lugares de comunicación de ambos mundos, por lo que su presencia en las leyendas de vírgenes encontradas es notable. La fascinación ejercida por las fuentes las convirtió en lugares privilegiados del culto antiguo, por lo que también fueron cristianizadas, por ejemplo, en Francia, erigiendo cruces de fuentes o de pozos<sup>584</sup>. También en Valencia hay cruces asociadas a fuentes (ficha nº 92); sin embargo, otras responden a la construcción de un santuario tras la aparición junto a la fuente de una imagen mariana, como la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (ficha nº 52) (ficha nº 226) o la Virgen de la Fuente de Castellfort (ficha nº 27).

No ocurre lo mismo con el mar, igualmente lleno de monstruos y dominio de Satanás. Son pocas las imágenes valencianas de la Virgen que protagonizan algún episodio marino. De darse el caso, no suele ser éste el primer acontecimiento milagroso que protagonizan ni el que les otorga fama. La única excepción sería la Virgen del Adyutorio de Benlloch (ficha nº 23). Aunque su santuario se sitúa tierra adentro, habría llegado a Castellón por mar y se habría quedado en la población gracias a los caprichos providenciales del viento. La Virgen del Puig (ficha nº 23) es la protagonista de otro suceso prodigioso acontecido en el mar al rey Jaime II, como veremos en el capítulo dedicado a las advocaciones.

Así pues, son numerosos los santuarios que se sitúan, a veces en zonas yermas, a cierta distancia del pueblo que acude a la romería, tanto si están dentro del término municipal, como en el caso de Morella, donde cada parte del término va a su ermita, como si se encuentra en otra población, como el de San Juan de Peñagolosa, donde van los peregrinos de Les Useres, o San Pedro de Castellfort, donde llegan los romeros de

---

<sup>584</sup> Hubert, J.; Hubert, M. C., "Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne", *Nouveau recueil d'études d'archéologie et d'histoire. De la fin du monde antique au Moyen Age*, Genève, Droz, 1985, p. 340; Baudoin, J., *op. cit.*, p. 29.

Catí, por poner ejemplos de reconocida antigüedad y plena vigencia a día de hoy. Entre los santuarios marianos, destaca el de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (ficha nº 52). En cualquier caso, la impresión es que el santo cuanto más lejos, más milagroso. El dicho popular no hace sino constatar una realidad que se remonta, al menos, a la baja Edad Media. La peregrinación a los santuarios, junto la oración y las donaciones, eran los medios más eficaces para conseguir la mediación de las imágenes en la obtención de una acción milagrosa de sus prototipos<sup>585</sup>.

Puede ser que la ubicación de los santuarios se explique también por la necesidad de tenerlos situados a una distancia suficiente como para que implique un mínimo esfuerzo llegar al destino. No hay que perder de vista el sentido penitencial de las peregrinaciones y romerías que acuden a los santuarios rurales, concretamente a los que están ubicados en lugares de acceso penoso, bien por la distancia al pueblo, bien por la altura, al estar ubicados en la cima de una montaña, o bien por cualquier otra dificultad. El caminar del peregrino es una forma de penitencia y no hay duda de que ésta aumenta al subir por pendientes empinadas. Así pues, los milagros obtenidos eran la recompensa a un viaje largo y no exento de peligros y a la renuncia temporal de los placeres mundanos. El santuario debía estar lejos para provocar el milagro, de manera que el esfuerzo recordara al *Via Crucis*, en el que Cristo se sometió a la voluntad divina y eligió el martirio<sup>586</sup>. Aunque no siempre se estaba predispuesto a tal esfuerzo; así, los vecinos de Aspe, por ejemplo, cansados de ir en romería a la Virgen de Gracia de Biar, recibieron la imagen de la Virgen de las Nieves (ficha nº 40).

Es indudable que hubo una utilización consciente de las imágenes con una finalidad concreta. La lenta cristianización del campo, complicada por el largo período de dominación islámica, tuvo que tener continuidad, después de la conquista, en el nuevo reino de Valencia, no sólo a lo largo del siglo XIII, sino también durante el resto de la Edad Media. Así, la popularización de los nuevos objetos de culto, las imágenes, complementarias y, en parte, sustitutas de las reliquias, mucho más elitistas por su ubicación en centros de relevante importancia, otorgó a la Iglesia un magnífico instrumento para la expansión del cristianismo en las zonas rurales. Las imágenes de

---

<sup>585</sup> García Avilés, A., “Imágenes ‘vivientes’. Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya. Revista de Arte*, 321 (nov.-dic. 2007), p. 335.

<sup>586</sup> Turner, V.; Turner, E., *Image and pilgrimage in Christian culture. Anthropological Perspectives*, Londres, Basil Blackwell, 1978, pp. 6, 9.

María, y en menor medida las de otros santos<sup>587</sup>, tuvieron por tanto una doble función: afirmar la cristianización del campo y borrar de la mente del pueblo los cultos antiguos. Se aprovecharon los cultos anteriores, no obstante, para reforzar la sacralidad de las esculturas cristianas, manteniendo la de los enclaves paganos para edificar allí sus santuarios y establecer una estrecha conexión entre estos lugares y las imágenes, reinterpretando las cualidades mágicas que ostentaban aquellas, mediante las propiedades milagrosas que asumieron las últimas.

### 5.3. LAS AFUERAS: LA SALIDA DEL PUEBLO

Por la misma razón, las salidas de los pueblos pueden considerarse espacios liminares, así como los caminos y, especialmente, las intersecciones, pues se trata de espacios que escapan al control del viajero. Aunque sean fruto del afán humano por domesticar el territorio, siempre era incierto el destino de aquel que se adentraba en ellos, pues no sólo debía temer por los espíritus de los muertos, sino también por las intenciones de los vivos. Así pues, en un mundo acechado por demonios y muertos, que se pretende mantener al margen de los vivos<sup>588</sup>, la erección de cruces como barrera antes estas criaturas adquiere más sentido en el linde de la población que en el del término municipal.

Los documentos gráficos que conservamos y especialmente los restos originales que nos quedan aportan mucha información sobre las cruces que rodeaban las poblaciones. Podemos hacernos una idea de su ubicación en los mapas del catálogo de imágenes. Se encontraban fuera de las zonas habitadas, a veces, cerca de la última casa del pueblo y, en pocas ocasiones, se adentraban hacia el interior. Hoy en día, naturalmente, debido al crecimiento de los municipios, algunas cruces han quedado envueltas por el caserío, otras por el contrario continúan estando en las afueras de la población.

---

<sup>587</sup> Christian afirma que “el vacío de santuarios creados por la Reconquista en el siglo XIII parece haber sido llenado especialmente por imágenes de María en Valencia, Murcia, Castilla la Nueva, Extremadura y Andalucía. Esta es la explicación para la preponderancia de ermitas marianas al sur de una línea que aproximadamente correspondería a los territorios cristianos por el año 1150”. *Vid.* Christian, W., *op. cit.*, 1976, pp. 61-62.

<sup>588</sup> Hand, W. D., *op. cit.*, p. 5.



Una característica común a la gran mayoría de éstas es el mantenimiento de la estructura medieval. Son pocas las cruces de este tipo que no presentan una fisonomía propia del siglo XV. Y las que no lo hacen, las más modernas, no necesariamente se alzaron en un camino carente de cruces, ya que es difícil saber si una cruz moderna ha sustituido a otra allí donde no hay documentación que lo confirme. No obstante, el predominio de restos de cruces medievales alrededor de los caseríos y el de cruces modernas en otros enclaves, como plazas, parece responder a un cambio, o más bien a una diversificación, en la distribución y localización de estas obras en la Edad Moderna.

Así pues, respecto al emplazamiento de las cruces erigidas en territorio valenciano –pese a la dificultad de su estudio a causa de la desaparición de la mayor parte de ellas–, conviene tener en cuenta un más que probable cambio en su localización con el transcurrir del tiempo; una distinción cronológica que suelen obviar la mayor parte de los trabajos dedicados a este tema. Excepto en contadas ocasiones, que después estudiaremos, las cruces de piedra erigidas a finales de la Edad Media se ubicaban sobre todo en los caminos principales (y no tan principales) de acceso (o salida) a pueblos y ciudades, rodeando el espacio habitado. En muchos casos, la cruz se situaba en un cruce o en una bifurcación de dos vías que, partiendo del núcleo urbano, se dirigía hacia dos o más pueblos cercanos, de forma similar a como ocurría en la Antigüedad.

Así, habría que mencionar las dos cruces de madera que, en 1440, se erigieron en Valencia en “el camino que iba a Cullera y Gandia para que los caminantes no se extraviaran cuando por causa de los temporales se inundaban todos los alrededores de la playa”<sup>589</sup>. Algunas cruces, por tanto, marcaban el camino<sup>590</sup>, como la que, según la leyenda, mandó construir Blasco de Alagón para evitar extravíos en las noches de tormenta, como le ocurrió a él mismo. La cruz con su nombre (ficha nº 105), cerca de San Pedro de Castellfort, fue levantada a 100 m. de la encrucijada donde una noche, durante una nevada, recobraron la orientación don Blasco de Alagón y su escolta, al oír el tañido de la campana de la ermita y atisbar una débil luz. Como tantas otras noches de tempestad, el ermitaño hacía tocar este instrumento para auxilio de posibles caminantes perdidos. Así pues, también era posible encontrar cruces señalando una vía sagrada. En cualquier caso, su sitio es el camino. Por el contrario, en época moderna se van a

<sup>589</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1928, p. 75.

<sup>590</sup> Martin, H.; Martín, L., *op. cit.*, p. 34.

adentrar en la población, llegando a presidir la plaza mayor o la explanada de un templo.

No podemos establecer esta diferenciación con total seguridad, debido a la incesante renovación a la que se ven sometidas las cruces, lo cual nos da una idea de la importancia que se les concedía. Así, encontramos cruces renacentistas cerca de los caminos de acceso a la población. Si bien, en algún caso, tenemos constancia de la existencia anterior de otra cruz más antigua, por lo que se puede suponer que lo mismo ocurrió en el resto de los casos. Por otro lado, el caso contrario casi no se suele dar, es decir, las cruces medievales no presiden plazas en el interior de las poblaciones<sup>591</sup> y de encontrar alguna probablemente ha sido trasladada en nuestros días, con la intención de salvaguardarla, como es el caso de la cruz de Foios (ficha nº 211); o simplemente, el crecimiento urbano las ha engullido y parecen presidir plazas que antes estaban fuera de la ciudad<sup>592</sup>, como la copia moderna de la cruz de Montcada (ficha nº 215), conservada en el Museo Arqueológico Municipal, emplaza en pleno centro urbano.

Así, la cantidad de cruces que había en cada pueblo –de las que tenemos noticia al menos-, no siempre dependía de su tamaño, sino de la importancia de éste como núcleo de comunicaciones. Es decir, según los caminos que partían de la población, ésta tenía más o menos cruces a su alrededor. Encontramos algunos ejemplos en las comarcas del norte. Es el caso de La Mata, Xiva de Morella, Les Coves de Vinromà, Cincorres, La Jana, Benasal, Vilafranca, Sant Mateu, Portell de Morella, Albocàsser, Zorita del Maestrazgo, Castellfort, Forcall, Morella, Catí o Traiguera. También destacan Valencia, Xàtiva y Elche.

Uno de los ejemplos más destacables es el de la propia ciudad de Valencia. Cuatro cruces cubiertas se levantaron en los principales caminos de acceso a la ciudad,

---

<sup>591</sup> Por el contrario, en la población renana de Trèves, en la plaza del mercado se conserva una cruz del siglo X, erigida en el momento en que la ciudad obtiene el derecho de mercado. La cruz recordaba la presencia divina y la honestidad que debía regir toda transacción comercial. *Vid.* Baudoin, J., *op. cit.*, p. 23. Medina Candel, por el contrario, ha argumentado que en la plaza mayor de Forcall, de donde se retiró una cruz en 1886, se habría erigido una ya en el siglo XIII. Dice el autor que “los viejos legados notariales nos hablan en las centurias anteriores a la decimosexta de un ‘Pla de la Creu’, después ‘Plaça Major’, por referirse a un descampado [...]. No anda, por tanto, desacertado el popular cronista forcallano, al hablarnos de la existencia de un ‘Peirón’ en dicha Plaza, desde hace seis centurias, de ahí su denominación” *Vid.* Medina Candel, F., “*Els Peirons*”. *Las cruces monumentales de piedra de la antigua Bailía de Morella (s. XIV-XXI)*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 2015, p. 230.

<sup>592</sup> En Vizcaya, se ha observado el mismo fenómeno: algunas cruces que hoy se encuentra en el interior de ciudades, se hallaban en su momento marcando el acceso a las mismas e incluso en encrucijadas que partían de ellas. El autor considera que las cruces se colocaban para ordenar urbanísticamente la ciudad. *Vid.* González de Durana, J.; Barañano, K., *op. cit.*, p. 27.

mientras que otras, más sencillas<sup>593</sup>, se erigieron en caminos secundarios o *filloles*, muchas de ellas fuera del que era propiamente el término de Valencia. Así, tres de las cuatro cruces cubiertas estaban ubicadas en caminos reales.

Empezando por el norte, la cruz de Almàssera (ficha nº 165), erigida en el camino real de Morvedre, de Carraixet o camino antiguo de Barcelona, fue la primera que se construyó en piedra, según órdenes de pago y de colocación de 1372<sup>594</sup> y fue obra de un

[...] maestre piquer de la villa de Sant Matheu, estaba montada sobre tres gradas circulares de piedra teniendo su espiga octogonal, de una sola pieza, 17 palmos de alta y en su remate cuatro imágenes, con sus correspondientes doseletes afiligranados, sobre soportes encima de otros tantos escudos puntiagudos con las barras. La coronaba un capitel historiado que sustentaba la cruz en la que los cardos y los grumos se combinaban deliciosamente haciendo resaltar las figuras del Crucificado en el anverso y la de la Virgen en el reverso<sup>595</sup>.

Siguiendo hacia el sur, nos encontramos con la cruz de Mislata (ficha nº 166), erigida en 1381, en el camino de Quart<sup>596</sup>; y la conocida como cruz Cubierta o del Milagro (ficha nº 164), en la actual calle de san Vicente, en el camino de Xàtiva.

La cuarta cruz, que fue tan bien considerada como para ser protegida con una cubierta, se encontraba en el camino del Grao o de la Mar (ficha nº 167), equidistante de éste y del puente de la Mar (fig. 320). La primera noticia que nos ha llegado data de 1419 y su aspecto sería el de un templete ¿de piedra?, con cubierta y basamento<sup>597</sup>; la cruz parece estar suspendida del techo o sujeta por los brazos, ya que no se aprecia que descansa sobre una base<sup>598</sup>. Dado que el trazado del actual camino del Grao -de finales del siglo XVIII-, donde se encuentra actualmente, pasaba por el centro de su emplazamiento, la cruz tuvo que ser retirada hacia la izquierda y, en 1799, ya se

<sup>593</sup> La llamada Cruz *Esmochada* en el camino de Picassent o de Torrent fue reparada a finales del siglo XV y poco tiempo después cubierta con bóveda de ladrillo. Vid. Carreres Zacarés, S. “Cruces terminales de la ciudad de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 14 (1928), p. 66.

<sup>594</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927, pp. 86-90.

<sup>595</sup> A. H. M. V. *Monumentos*, 1952, exp. 16, informe del cronista de la ciudad, Salvador Carreres, en relación al expediente de restauración de este monumento, cit. por Heras Esteban, E. de las, *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2003, p. 17.

<sup>596</sup> Martínez Aloy, menos preciso, la sitúa en la época de la conquista, en cualquier caso, estaría hecha antes de 1435, año en que fue cubierta. Vid. Martínez Aloy, J., “Provincia de Valencia”, en Carreras y Candi, F. (dir.), *op. cit.*, vol. 2, p. 126.

<sup>597</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927, p. 101. En el plano de la parroquia de Santo Tomás de Tosca, de 1722, la cruz ya está descubierta y, a principios del siglo XVIII, fue sustituida por una de hierro.

<sup>598</sup> Teixidor de Otto, M. J., “Les vistes de la ciutat de València”, en Rosselló i Verger, V. M. *et al.*, *Les vistes valencianes d’Anthonie van den Wijngaerde (1563)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, p. 84.

constatan los primeros pagos por esta obra<sup>599</sup>. Así, las cuatro cruces cubiertas de la capital valenciana señalaban los cuatro puntos cardinales y ellas mismas formaban una cruz sobre el mapa.

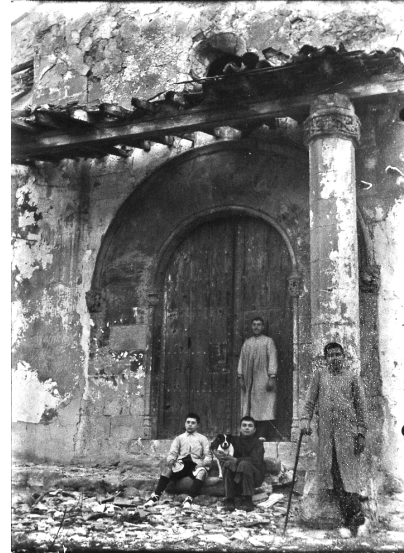


Fig. 320. Cruz del camino del Grao, *Vista de Valencia* (detalle), Anthonie van den Wijngaerde, 1563, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 41, fol. 1.

Fig. 321. Fuste de cruz en el pórtico de la ermita de Santa Ana, Xàtiva (Valencia), Archivo del Museo Municipal.

En el transcurso del siglo XV, se erigió el resto de las antiguas cruces monumentales de término, como la de San Vicente de la Roqueta, cuya construcción dirigió en 1409 el “*pictor seu factor imaginarum*” Juan Llobet<sup>600</sup>. Estas cruces rodeaban Valencia en los caminos de Xirivella y Alaquàs, Picassent, Torrent y Russafa<sup>601</sup>. La de Torrent se encontraba más o menos a mitad del camino que partía del portal llamado de Torrent o de los Inocentes. Carreres afirma que en 1564 una cruz de piedra sustituyó a otra madera, lo que podría explicar su ausencia en el plano de Wijngaerde.

El de Russafa salía del portal del mismo nombre y se dirigía al que había sido uno de los arrabales más importantes de Valencia en 1563, cuando Wijngaerde dibujó su vista de la ciudad, en la que no se aprecia esta obra. Tampoco aparece en el mapa de

<sup>599</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927, p. 108.

<sup>600</sup> Tramoyeres Blasco, L., “El escultor valenciano Damián Forment (nuevos datos biográficos)”, *Almanaque Las Provincias para 1903*, Valencia, 1902, p. 122.

<sup>601</sup> Para las de Torrent y Russafa *vid.* Llop, J., *De la institucio govern politic; y iuridich, costums y observancies de la Fabrica Vella, dita de Murs, e Valls; y Nova, dita del Riu*, Valencia, G. Vilagrasa, 1675, pp. 314-315, cit. por Teixidor de Otto, M. J., “Les vistes de la ciutat de València”, en Rosselló i Verger, V. M. *et al.*, *op. cit.*, pp. 43-98.

la particular contribución de Valencia, realizado por Cavanilles. De las dos cruces, sólo la de Torrent es visible. Por otro lado, Carreres afirma que en 1486 fue construida una cruz más allá de Russafa, conocida como cruz de la Conca (ficha nº 169). Con este nombre la dibuja Cavanilles en el mapa de la particular contribución de Valencia, bastante más al sur, cerca del mar, pasado el lazareto (instalado en 1720, ha dado lugar al actual barrio de Nazaret).

En el mismo lugar, antes de la obra mencionada por Carreres, había una cruz más antigua que fue trasladada a la bifurcación de los caminos que se dirigen a Torrent y Picanya. La de la Conca habría sido una de las primeras, pues ya en 1428 se acordó que “*com ffos derrocada la creu del camí de la Conqua, ffos adobada en manera que stigues be*”<sup>602</sup>. Sin embargo, la cruz que se trasladó fue la que sustituyó a ésta en 1477, al ser nuevamente reedificada en 1496.

La última de las principales cruces terminales construidas fue la cruz del camino de Aragón, de Lliria o de Paterna, conocida como la cruz del Sisado (ficha nº 168). Se acordó su erección en 1439, probablemente por ser el único camino principal en el que todavía no había ninguna. Posteriormente, en 1449, se pagó a Francesc Baldomar por otra cruz hecha para el “*camí major de Paterna*”, aunque se desconoce si sería para sustituir a la anterior o para ubicarla en otro punto del mismo camino, por ejemplo en la bifurcación de los caminos de Paterna y Lliria<sup>603</sup>.

Por lo que respecta al camino real entre Valencia y Xàtiva, se encontraba jalonado de cruces, cercanas a las ciudades más importantes de la ruta, entre las dos poblaciones más grandes del reino. Xàtiva, la segunda en importancia, destaca también por la cantidad y calidad de sus cruces. Las principales vías de acceso a la ciudad estaban custodiadas por cruces de término (fig. 322), igual que otras ciudades principales del reino, como la capital.

La cruz de piedra procedente del antiguo camino real de Valencia (ficha nº 187) es tan antigua o más que las de la capital. En las cuatro caras del capitel, rematadas por una variada decoración vegetal, alternan los escudos del reino y del municipio, pues se trataría de un encargo de los jurados de Xàtiva. En el camino real de Castilla, prolongación del de Valencia, se erigió una cruz que también se conserva, aunque fragmentada, en el Museo Municipal de Xàtiva. Se ha datado en el siglo XV y se conoce

<sup>602</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1928, pp. 65-72.

<sup>603</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927, pp. 101-102.

como la cruz del camino de Canals (ficha nº 188). Estaba ubicada poco antes de una bifurcación de donde partía una rama secundaria en dirección a L'Olleria. Mucho más sencilla que la del camino de Valencia, mantiene sin embargo la tipología básica de las cruces de término valencianas.

Si bien es difícil establecer una relación unívoca entre período y ubicación, ya que las cruces se remodelaban e incluso se sustituían a menudo, a causa de su rápido deterioro, parece que se cumple en Xàtiva el supuesto que ya hemos avanzado: las cruces medievales rodean la ciudad, mientras que las modernas se adentran en ella. Claramente renacentista es la cruz de piedra que se levanta frente a la ermita de San José y Santa Bárbara (ficha nº 238), dentro del recinto amurallado, de cara a la población. Una cruz original sorprendentemente conservada en su primitivo emplazamiento.



Fig. 322. Xàtiva medieval con la localización de las cruces de los siglos XIV-XVI:

1. Cruz del camino de Valencia, segunda mitad s. XIV
2. Cruz representada en la vistas de Wijngaerde, anterior a 1563
3. Cruz del camino de Canals, s. XV
4. *Creu dels Armaus*, fecha desconocida
5. Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara, s. XVI
6. Cruz, s. XVI según Carreras y Candi, F. (dir.), *Geografía general del reino de Valencia*, Barcelona, Alberto Martín, 1918-1922, vol. 3, p. 453.

Siguiendo el razonamiento anterior, tendría que ser de origen medieval la cruz dibujada por Wijngaerde, en 1563. En la vista de Xàtiva realizada por el artista

flamenco, se aprecia perfectamente otra cruz en el camino a Càrcer, a la salida de la población (fig. 323). Este dibujo es el único documento que permite constatar su existencia, ya que no se han encontrado restos de esta obra. Desgraciadamente, la sencillez de su trazado no permite reconocer ningún elemento estilístico, que facilite su datación.



Fig. 323. Portal de Sant Francesc, cruz y cadalso, *Vista de Xàtiva* (detalle), Anthonie van den Wijngaerde, 1563, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 41, fol. 70.

Igualmente, tuvo que haber otra cruz en los alrededores, no muy lejos de la ermita de Santa Ana, en el actual municipio de la Llosa de Ranes, donde consta que su fuste –en caso de ser una cruz de término– sostenía el porche del templo, según se aprecia en una fotografía conservada en el Museo Municipal de Xàtiva (fig. 321). Aunque la cruz ha desaparecido, se puede constatar que la decoración del capitel es plenamente gótica y el fuste octogonal, según la costumbre medieval. Destaca además su tamaño, similar probablemente al de la cruz del camino de Valencia (ficha nº 187) y mayor de lo que era habitual.

Si tuviéramos que juzgar la importancia de una ciudad por la cantidad y calidad de sus cruces de término, Xàtiva ocuparía sin duda un lugar destacado, no sólo durante la baja Edad Media, también mientras tuvo sede episcopal, en época visigoda; pues a este período pertenece una de las cruces conservadas en el Museo Municipal (fig. 324). La cruz, encontrada en Sant Feliu, habría pertenecido a la basílica que ocupaba el mismo espacio que la ermita.



Fig. 324. Cruz con el *Agnus Dei*, s. VII, Xàtiva (Valencia), Museo Municipal.

Pero ninguna de estas cruces tuvo la monumentalidad de la del camino de Valencia (ficha nº 187), que en nada desmerecía a las de la capital. Como éstas y la más próxima de Alzira –desaparecida-, también estaba cubierta, pues a principios del siglo XX todavía se la conocía con este nombre<sup>604</sup>. Todas estas cruces, las de los principales caminos que partían de Valencia y las de otras poblaciones ubicadas en las vías de salida hacia la capital, estaban especialmente destacadas con una cubierta y, en el caso de Xàtiva, con una complejidad que superaría incluso a las erigidas posteriormente. Desconocemos en qué momento se llevó a cabo el cubrimiento de la cruz setabense, aunque las cuatro de Valencia fueron cubiertas en época medieval<sup>605</sup>. En todo caso, estas obras despuntaban en el antiguo camino real y, en Xàtiva, esta vía estaba señalada tanto a la entrada (cruz del camino de Valencia, ficha nº 187) como a la salida (cruz del camino de Canals o de Castilla, ficha nº 188) de la población.

Pero Xàtiva se encontraba en la intersección de diversos caminos principales en la Edad Media, no sólo el de Valencia. De esta ciudad partían vías hacia otras poblaciones importantes, como Alicante o Gandia, que también erigió una cruz notable

<sup>604</sup> Sarthou Carreres, C., “Provincia de Valencia”, en Carreras y Candi, F. (dir.), *op. cit.*, vol. 3, p. 453.

<sup>605</sup> La cubierta de la cruz del camino real de Barcelona se realizaría poco después de 1372, ya que del 26 de junio data una orden de pago por “una bella creu de pedra ab son peyro e porche”; también la del camino real de Xàtiva tuvo que cubrirse desde el principio, pues en 1406 el *sotsobrer* dice que “com la cuberta de la creu del cami de Xativa fos perillosa de caure [...] los honorables Jurats e Obres manarenme que la desfes abans que caygues” y lo mismo debió suceder con la de Mislata, cuyo edículo empezó a derribarse en 1411 por amenaza de ruina; igualmente, tuvo una cubierta la cruz del camino del Grao, cuya bóveda se terminó en 1424. *Vid.* Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927.



–a juzgar por su capitel, que es lo único que se conserva– de cara a la capital, y en algunas de ellas, sino todas, se levantaron cruces. Es de suponer que el tráfico comercial y la circulación de viajeros serían intensos en todos estos caminos.

Sin embargo, la mayor concentración de cruces de término de las que tenemos noticia en el reino de Valencia se produce en las actuales comarcas del Maestrazgo y El Ports<sup>606</sup>. Poblaciones como Forcall, Morella, Catí, Sant Mateu o Benasal, en época medieval y principios de la moderna, llegaron a estar rodeadas de tantas cruces como la segunda ciudad del reino, y muchas otras, algunas de menor entidad, tuvieron al menos una –que sepamos. Hay que tener en cuenta, por un lado, que esta región fue un próspero enclave durante la Edad Media, a causa de la importancia que tuvo el comercio de la lana, destinada a la industria de trapos de la Toscana; y por otro, la influencia de la ciudad real de Morella como centro económico y mercantil, ya que pertenecían a su término general las poblaciones de su comarca y la Tinença de Benifassà<sup>607</sup>.

Conviene especificar cuál es la ubicación concreta cuando se trata de cruces emplazadas en las vías de entrada o salida de las poblaciones. En primer lugar, hay que tener en cuenta que no siempre se encuentran situadas entre dos poblaciones, es decir, el camino que señalan puede ser la vía de acceso a un enclave determinado perteneciente a la misma población donde se encuentra la cruz, como una fuente o una ermita. Cruces que marcan el inicio de un camino que, partiendo de la misma ciudad, permite acceder a una fuente las encontramos en Ares del Maestrat y en Benasal. En el primer caso, se trata de la cruz del camino dels Regatxols (ficha nº 87), reconstruida, pero desplazada de su ubicación original. En el camino de la Font d'en Segures, en Benasal, se erigió otra cruz que también era conocida como de l'Ombria (ficha nº 92). Sin embargo, la localización de esta segunda cruz es bastante más compleja, ya que no sólo se alzaba junto al camino que conducía a la fuente, sino que también estaba situada en el cruce del antiguo camino del Molinell con el de Ares del Maestrat. La cruz que se conservó hasta principios del siglo XX fue realizada hacia 1527, pero en sustitución de otra anterior, que se ubicaba en el mismo punto en el último cuarto del siglo XV<sup>608</sup>.

<sup>606</sup> La colección fotográfica de *peirons* conservada en el Archivo Mas puede haber creado una falsa impresión de superioridad numérica, ya que las cruces del resto del territorio valenciano están menos documentadas y estudiadas.

<sup>607</sup> Alanyà i Roig, J., “Morella, floreciente villa real (siglos XIII-XVII)”, en Sanjosé Llongueras, L. de (coord.), *La memòria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*, Morella, Fundació Blasco de Alagón, Conselleria de Cultura y Educación, 2003, pp. 19-53.

<sup>608</sup> Sanjosé Llongueras, L. de (coord.), *op. cit.*, p. 540.

Ya en el siglo XVI, la ciudad de Valencia erigió cruces junto a algunos de sus portales, como la que se levantó en 1574 junto al Portal del Mar. Allí estuvo hasta 1799, cuando fue desmontada y trasladada al Cementerio General. Posteriormente, se alzó junto a la ermita de San Jorge de El Puig, donde se conservó hasta la guerra civil, tras la que sería reconstruida y reemplazada en el mismo lugar. Ya de estilo renacentista, tenía al Crucificado en el anverso y a la Virgen con el Niño en reverso, como era habitual, aunque ésta última ostentaba una media luna a sus pies. En el capitel, había una representación de san Jorge<sup>609</sup>.

## 5.5. LAS AFUERAS: LOS PUENTES

Igualmente están relacionadas con el agua las cruces que se erigieron cerca de algún puente, como la *creu del Pont Trencat* de Morella (ficha nº 146), de finales del siglo XIV, erigida en el acceso a un puente romano, en el camino que conducía a Forcall, o la del puente de Santa Quiteria de Vila-real (ficha nº 231), datada en 1583. No son muchas las cruces construidas en los puentes o en sus accesos de las que tenemos constancia, sin embargo podemos deducir que ésta no era una práctica infrecuente. Destaca, por ejemplo, la cruz que flanqueaba el paso de aquellos que entraban o salían de la ciudad de Valencia por el puente de Serranos, reconstruido en piedra en 1518. Una de las vistas de Valencia realizada por Wijngaerde, en 1563, muestra una cruz protegida por una cubierta al principio de este puente por el lado de la ciudad. Los jurados habían acordado realizarla en 1538 y uno año después se terminó su casilicio, el primero de los erigidos en los puentes valencianos: “la cruz era de piedra azul, trazada seguramente por el maestro Joan Gilart, pero labrada por Joan Corbera, que también debió esculpir un ángel que en el aire (colgado de un ‘pern’ hecho por Pere Olives) adoraba la Cruz, y tres niños que estarían coronando las columnas que sostenían la bóveda”<sup>610</sup> del casilicio.

En el puente del Mar, por otro lado, construido por la Fàbrica Nova del Riu y terminado en 1597, se instaló el casilicio de la Santa Cruz, rematado por las imágenes de san Vicente Mártir, san Vicente Ferrer y san Juan Bautista<sup>611</sup>. En cualquier caso, se trata de obras renacentistas, ya del siglo XVI, y por tanto poco representativas de la

<sup>609</sup> A. H. M. V. *Monumentos*, 1920, exp. 1945, cit. por Heras Esteban, E. de las, *op. cit.*, p. 21.

<sup>610</sup> *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1983, p. 89.

<sup>611</sup> Heras Esteban, E. de las, *op. cit.*, p. 22.

costumbre medieval. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la fuerza del río Turia se llevó los puentes construidos con anterioridad y aunque el más antiguo que se conserva, el de la Trinidad, es del siglo XV, ninguno ha llegado intacto a nuestros días.

En Galicia, muchas están a la entrada de los puentes; en Francia, las *croix de ponts* eran bastante más numerosas<sup>612</sup> ya en la Edad Media; mientras que en Inglaterra, la función de este tipo de cruces era más práctica, pues marcaban los puntos por donde se podía vadear un río antes de la construcción del puente<sup>613</sup>. En comparación, la presencia de cruces cerca de los cursos de agua en Valencia es significativamente escasa, al menos durante la Edad Media, sobre todo teniendo en cuenta la consideración de los ríos como lugares satánicos en determinados textos y documentos medievales. Así, por ejemplo, en los *Milagros de Nuestra Señora* y en las *Cantigas de Santa María* el río es un lugar salvaje en el que, con la connivencia del demonio (*Cantigas* 11 y 111) o sin ella, se ahogaban los pecadores, especialmente los clérigos lujuriosos<sup>614</sup>.

Por otro lado, los suicidas y criminales, que en prácticamente toda Europa quedaban excluidos del camposanto, podían ser enterrados en campo abierto o en el camino, pero también ser arrojados al río dentro de un barril, para evitar que el fantasma del suicida regresara a la ciudad<sup>615</sup>. Es evidente el carácter maléfico de los cursos de agua, que en el arco mediterráneo y especialmente en la ciudad de Valencia, sobre todo a partir de la baja Edad Media, eran bastante limitados, aunque no por ello menos amenazadores, especialmente durante las crecidas.

## 5.6. LAS AFUERAS: LA HORCA

En la Antigüedad, como hemos visto al inicio, algunos delincuentes eran ejecutados en los caminos y especialmente en las encrucijadas: Platón proponía la ejecución de ciertos criminales en un trivio y las cruces romanas, donde se ajusticiaba a los condenados a muerte, se levantaban tanto al lado de los caminos, como en sus

---

<sup>612</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, p. 26.

<sup>613</sup> Nelson, J., *op. cit.*, p. 76.

<sup>614</sup> Gutiérrez Martínez, M. del M., “Espacios y momentos peligrosos para el hombre medieval. Aparición del Maligno en algunos textos del XIII al XV”, en Lucía Megías, J. M. (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, del 12 al 16 de septiembre de 1995, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1997, vol. 1, pp. 759-760.

<sup>615</sup> Murray, A., *op. cit.*, vol. 2, pp. 43-50.

intersecciones. El deseo de enterrar al ejecutado, como a los suicidas, en las encrucijadas puede haber favorecido la localización en las mismas de los lugares de ejecución<sup>616</sup>. Todo lo que se ha dicho sobre los túmulos sería aplicable, por tanto, a los lugares de ajusticiamiento.



Fig. 325. Guerras civiles en tiempos de Graco, *Mare historiarum*, ca. 1447-1445, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 4915, fol. 149r.

Si entonces, y también en la Edad Media, se pensaba que las almas de los difuntos, incluso aquellos que habían tenido un comportamiento ejemplar en vida, podían asediar a los vivos, cuánto más se pensaría de los que recibían la muerte por causa de sus delitos. Sobre todo si eran enterrados en el mismo lugar donde se les había ejecutado o, en cualquier caso, fuera del espacio sagrado del cementerio, normalmente a las afueras de la ciudad (fig. 325). Y ahí era, precisamente, en los márgenes de la

---

<sup>616</sup> En Alemania, los criminales que no morían ejecutados también podían ser enterrados en las encrucijadas, consideradas un lugar de descanso apropiado para los restos de los malhechores. Por las mismas razones, en Gran Bretaña, los lugares de ejecución se situaban, a veces, en los cruces de caminos. Vid. Puhvel, M., *op. cit.*, p. 85.

ciudad, donde se ubicaban las horcas, en las que quedaban expuestos los restos del ajusticiado para escarmiento de la población.

Así, la relación entre el cadalso y la cruz de término derivaría de la más amplia asociación de ésta con la muerte, en su aspecto más negativo. Hay motivos para suponer que el origen de algunas cruces pudo haber estado asociado a los lugares de ajusticiamiento y que algunas, incluso, podrían haberse construido sobre éstos. Sin embargo, las evidencias de cruces erigidas en estos enclaves son muy reducidas y poco concluyentes en territorio valenciano. Al respecto, una de las cruces que rodean la ciudad de Valencia, la de Almàssera (ficha n<sup>o</sup> 165), se ubicó en el mismo lugar donde se elevaba la horca de la ciudad<sup>617</sup> (fig. 326) y al lado del cementerio de la Cofradía de los Inocentes, donde se enterraba a los condenados a muerte.

Las constituciones de la Cofradía de Santa María de los Inocentes, aprobadas por Fernando de Antequera el 29 de agosto de 1414, le otorgaban el derecho a recoger, una vez al año (el día de san Matías), los restos de los ajusticiados en las horcas de Carraixet<sup>618</sup> y, tres años después, la bula de Benedicto XIII, otorgada el 24 de octubre de 1417, indica que se habían de enterrar en el cementerio del Hospital dels Ignoscents, Folls e Orats<sup>619</sup>. No obstante, parece que el lugar habitual de ejecución era la plaza del Mercado (fig. 327), pero que pasadas unas horas se trasladaba a los ahorcados al Carraixet, donde quedaban expuestos<sup>620</sup> como medida coercitiva. La referencia más antigua sobre este lugar fue publicada por Manuel Carboneres:

*Pagats per ordinacio del Consell, LV lliures II sous I diner reals de Valencia a En Bernat Sicard, obrer de les obres comunes, en fer cloure e tanquar de tapias a la redor les forques del riu Sech de Carraxet, on se acostumen de pentjar los cristians condenats al darrer suplici, segons lo compte dat per lo dit obrer. XXIII de Noembre de MCCCLXVIII*<sup>621</sup>.

<sup>617</sup> Cardells Martí, F., *Organització del territori i cultura material a l'Horta de València (S. XV)*, tesis, Universitat de València, 2002, p. 55. Parece, efectivamente, que algunas cruces francesas compartieron ese origen y se han clasificado como cruces de justicia. Vid. Baudoin, J., *op. cit.*, pp. 83-86.

<sup>618</sup> “*Item, que placía al Senyor Rey que una hora en l'any la dita Confraría puixa metre tota la ossa cayguda, la qual sera atrobada dins les parets de les forques de Carraixet, axi com sea acostumat*”, A. R. V., *Llibre de Privilegis*, cap. IX, cit. por Aparicio Olmos, E. M., *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y sus precedentes históricos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968, p. 203.

<sup>619</sup> Aunque en 1400 el *consell* hizo construir dos cementerios cerca de las horcas para pobres desamparados y para los ajusticiados respectivamente. Sin embargo, la poca diligencia con que realizaba esta tarea y la fundación del Hospital dels Innocents primero, y de la Cofradía de Santa María después, posibilitó el traslado de responsabilidades. Vid. Aparicio Olmos, E. M., *op. cit.*, 1968, pp. 210-211.

<sup>620</sup> Aparicio Olmos, E. M., *op. cit.*, 1968, p. 205.

<sup>621</sup> A. H. M. V. *Clavería Comuna, 1392-1393*, cit. por Carboneres, M., *Nomenclátor de las puertas, calles y plazas de Valencia. Con los nombres que hoy tienen y los que han tenido desde el siglo XIV hasta el*

Se aprecia una horca semejante en la vista de Xàtiva realizada por Wijngaerde (fig. 323). Se encuentra también fuera de las murallas, muy cerca de la cruz ubicada ante la puerta de Sant Francesc. No obstante, por la distancia entre ambas obras, parece que no hay relación entre ellas y que la razón de ser de la cruz se debe al hecho de que se encuentra erigida en el camino de salida hacia Càrcer.

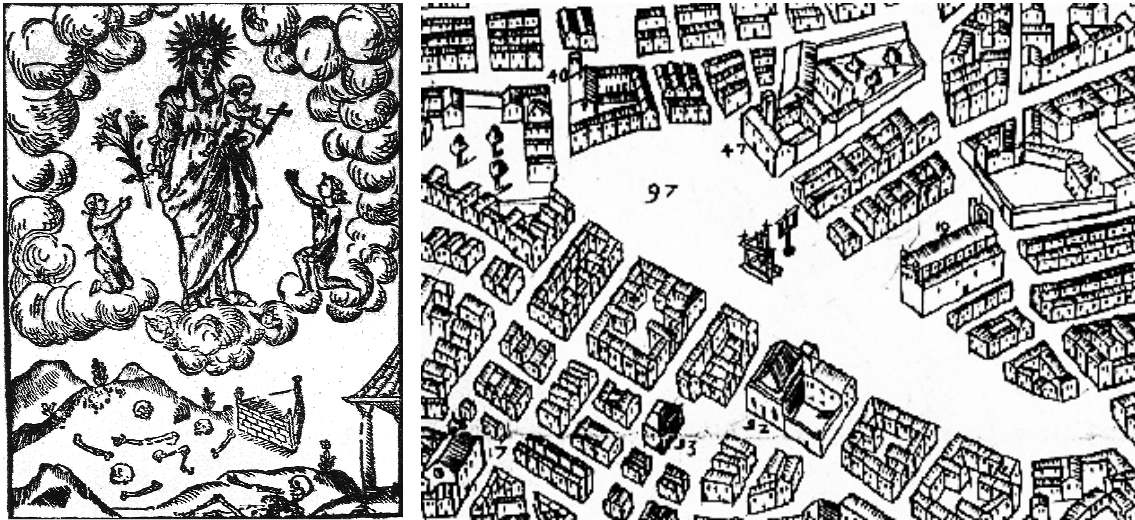


Fig. 326. Virgen de los Desamparados, grabado de procedencia catalana. Probablemente, se trata del paraje del Carraixet, con los restos de los ajusticiados. Se aprecia el muro de la horca y la cubierta de la cruz de Almàssera (ficha nº 165), en Aparicio Olmos, E. M., *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y sus precedentes históricos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968, fig. 16b.

Fig. 327. En la plaza del Mercado de Valencia, una construcción con tres soportes representa la horca, pero no tenemos constancia de que haya existido ninguna cruz, Manceli, A., *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, 1608.

De manera excepcional, en 1425, se añadieron a los restos del Carraixet “*lo cors de un sentenciá qui jahía al Grau prop la mar*”<sup>622</sup>. De hecho, la cuarta gran cruz de término de Valencia (con la de Almàssera, la de Mislata y la del camino de Xàtiva, ubicadas en las cuatro direcciones), aunque no conserve su cubierta, se encuentra en el antiguo camino del Grao, en la actual avenida del Puerto. ¿Es posible que hubiera ahí otra horca? No se aprecia en el dibujo de Wijngaerde (fig. 320), pero sí tenemos constancia de horcas elevadas cerca del mar en otras ciudades, como veremos a continuación.

---

*día, noticia de algunas lápidas antiguas que aun hoy existen y varios datos históricos referentes á dicha ciudad*, Valencia, Imprenta del Avisador Valenciano, 1873, p. 92, nota 1.

<sup>622</sup> A. C. V. D. *Claveriats*, fol. 60, cit. por Aparicio Olmos, *op. cit.*, 1968, p. 215.

La documentación nos remite de nuevo a Benicarló. Tanto Benicarló como Vinaròs pertenecieron al castillo de Peñíscola hasta el 19 de enero de 1359, cuando fray Pere de Thous, maestro de la orden de Montesa, concedió a estas poblaciones la tan deseada segregación de Peñíscola<sup>623</sup> y, después de confirmar sus términos, ordenó que fueran inmediatamente fitados y elevadas las horcas, ya que estaban en posesión de su plena jurisdicción (civil y criminal). Dos días después, el lugarteniente general de Montesa hizo efectiva esta orden. Después de la delimitación de los términos y la construcción de los mojones, se levantó la horca “con tres dogales de esparto, junto al camino de Càlig, como a un cuarto de hora de Benicarló, haciendo lo propio por el lado del mar, a distancia parecida, con otra horca de dos dogales”<sup>624</sup>.

Por Viciana sabemos que, en el siglo XVI, “en los caminos reales tiene Benicarló cuatro cruces de término, que son las más altas y hermosas del reino”<sup>625</sup> y por las fotografías que se conservan en el Archivo Mas, podemos intuir que eran más o menos equidistantes del núcleo urbano y que se encontraban aproximadamente a un cuarto de hora de la población. Una de ellas estaba en el camino de San Gregorio (ficha n° 94), bastante lejos aún de la ermita bajo esta advocación; otra se encontraba en el camino viejo de Càlig (ficha n° 95), poco antes de la bifurcación<sup>626</sup> con el antiguo camino a Sant Mateu (fig. 328). Esta última pudo haber coincidido en el espacio con la horca que se levantó en este mismo camino, de haberse conservado hasta el momento de la construcción de la cruz, que –por su estilo, dataríamos en el siglo XV. Eso, siempre y cuando la cruz del camino de Càlig no hubiera sustituido a otra anterior. De cualquier manera, no era éste el caso de la *creu de Pandols* (ficha n° 99), si atendemos a la ubicación de la primera horca, que estaba a la misma distancia de Benicarló que la construida en dirección al mar y por tanto mucho más cerca que la “cruz de término”.

Encontramos aquí un caso semejante al de la cruz Blanca de La Yesa (ficha n° 139). Como la cruz de la ermita de San Roque (ficha n° 140), la ubicada en la bifurcación de los caminos de Càlig y Sant Mateu antecede a la de Pandols, ya que se

<sup>623</sup> Pero cuatro años después de separarse, Vinaròs se une nuevamente a Peñíscola y, en 1366, Benicarló seguirá el mismo camino por no poder pagar las rentas señoriales. Vid. Torres i Faus, F., *Les divisions administratives històriques i l'ordenació del territori del País Valencià*, tesis doctoral, Universitat de València, 1996, p. 712.

<sup>624</sup> Cid López, R., *Apuntes para la historia de Benicarló. I*, Benicarló, Caixa Rural, 2000, p. 59.

<sup>625</sup> Viciana, M. de, *op. cit.*, p. 162.

<sup>626</sup> Por Berceo sabemos que las horcas solían levantarse en encrucijadas: al ladrón devoto “llevólo la justicia pora la crucijada, / do estava la forca por conxejo alzada; / prisiéronli los ojos con toca bien atada, / alzáronlo de tierra con sogá bien tirada”. Vid. Berceo, G. de, *Milagros de Nuestra Señora* (ed. de Gerli, M., Madrid, Cátedra, 1988), p. 97.

alzaba en el mismo camino, bastante más cerca de la población que aquella. La diferencia, no obstante, radica en el hecho de que la de Benicarló se sitúa antes de una bifurcación, la de los caminos que van a Sant Mateu y a Càlig, donde se ubica la *creu de Pandols*. Pero, si la de San Roque tiene en la presencia del templo su razón de ser, la cruz de Benicarló podría explicarse por la presencia de la horca y la necesidad de santificar y proteger el lugar.

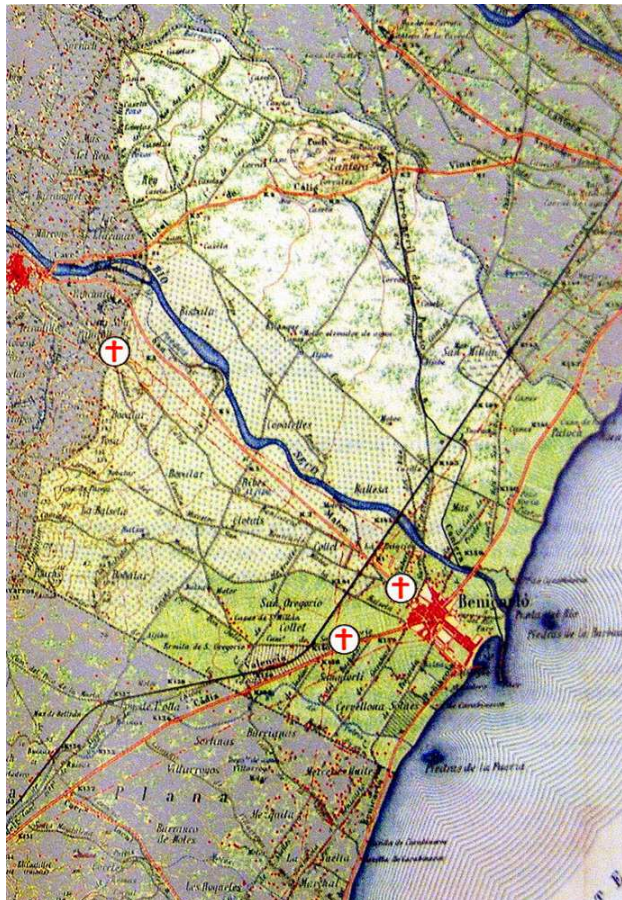


Fig. 328. Término municipal de Benicarló en 1326. Sobre el mapa se ha ubicado la *creu de Pandols* y los restos de dos de las cruces mencionadas por Viciana. Mapa publicado en Constante Lluch, J. L., *Benicarló i el seu terme municipal*, Benicarló, Alambor, 2002.

Consideramos que la *creu de Pandols* no sería una de las cuatro mencionadas por Viciana, pues está muy lejos del núcleo urbano y, si no se ha modificado sustancialmente, dista mucho de ser una de “de las más altas [...] del reino”. Nos quedaría, por tanto, localizar las otras dos cruces que rodeaban a Benicarló, ya que no tenemos ninguna constancia gráfica, ni sabemos donde estaban. No obstante, si la teoría que intenta explicar el origen de las cruces en función de los lugares de ejecución se cumpliera para la del camino de Sant Mateu, una tercera cruz podría haberse encontrado



cerca del mar, concretamente a un cuarto de hora de Benicarló, donde también había una horca. La cuarta cruz pudo haber estado en el camino viejo de Peñíscola, donde se alzaba una del siglo XV, pero ya en término de esta última población.

Por otro lado, el cuarto de hora que separaba la horca del núcleo habitado coincide con una de las medidas temporales más comunes en que se alzaban las cruces de término respecto a las poblaciones. Aquellas recibían la denominación de *creu del quart*, pero también eran habituales las *creus de l'hora* –la de Pandols está a una hora larga de Benicarló–, al menos, en las parroquias del obispado de Tortosa<sup>627</sup>. Se trataba de cruces “*itineràries*”, sustitutas, posiblemente, de antiguos miliarios de época precristiana que jalonaban las vías de comunicación entre los pueblos de una misma comarca. No es probable que fuera este el origen de cruces como la de Pandols o la Blanca entre Alpuente y La Yesa, ya que su condición limítrofe responde a delimitaciones posteriores. Pero si lo sería de otras cruces, como veremos a continuación.

## 5.7. CADA MILLIA PASSUM

El camino real de Valencia a Xàtiva se encontraba jalonado de cruces en las ciudades más importantes de la ruta entre las dos poblaciones más grandes del reino de Valencia. Existe la posibilidad de que estas obras se elevaran originalmente sobre miliarios, hitos que marcaban cada millar de pasos de las vías romanas. En Europa, los caminos de peregrinaje, como los *Pilgerfade* (sendas de peregrinos) alemanes, estaban jalonados de cruces, como las llamadas *Wegkreuze* (cruces de camino) o *Marienhäuser* (casas de María). Así, las cruces se elevarían en los caminos utilizados por los peregrinos, que seguían las vías romanas<sup>628</sup>, donde se emplearían los miliarios. Por los caminos a Compostela, llegarían los *cruceiros* gallegos y los calvarios de Bretaña. En los miliarios podemos encontrar, por otra parte, el origen de las cruces de piedra gallegas, pero también las de otros territorios europeos, como Francia o Alemania<sup>629</sup>.

<sup>627</sup> Alanyà i Roig, J., “La religiositat popular al bisbat de Tortosa”, en Pitarch i Vives, T. (coord.), *op. cit.*, p. 103.

<sup>628</sup> Las cruces se ubicaban también en los caminos de santuarios consagrados a santos locales. *Vid.* Castel, Y. P., *op. cit.*, p. 12.

<sup>629</sup> Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 80-83; Baudoin, J., *op. cit.*, p. 16.

Aunque la teoría de los miliarios explicara la génesis de las cruces en estas regiones, es menos probable que un proceso semejante se diera en territorio valenciano, aunque la Vía Augusta -la única señalizada con miliarios<sup>630</sup>- lo atravesaba de norte a sur. Sea como sea, este parece ser el caso de una cruz, quizás de madera, que pudo haber utilizado como base parte de un miliario romano ubicado a dos kilómetros de la población de Traiguera (ficha nº 227), en la significativa partida de la Creueta (fig. 329). Aunque la cruz ya no se conserva, un agujero en la parte superior del hito roto, a parte del nombre del lugar donde se ubica, refuerza esta teoría.



Fig. 329. Piedra miliario a 2 km. de la carretera de Traiguera a Sant Rafel. Debía marcar la milla 27 desde Tortosa. Ha sido utilizada como base para una cruz y como indicador de camino, tal como revela la inscripción que sustituyó a la romana.

Fig. 330. Indicador en la base de la cruz del camino de Traiguera (ficha nº 131) en La Jana (Castellón).

El miliario, situado en una confluencia de caminos y cercano curiosamente al límite municipal, fue reutilizado después para señalar la dirección de diversas poblaciones (Galera, Tortosa, Vinaròs, Uldecona), según las inscripciones que debieron sustituir a la romana<sup>631</sup>. Éstas permiten constatar que la piedra no se ha movido, al menos, desde el siglo XVII, cuando Escolano la sitúa “en una encrucijada donde se

<sup>630</sup> Cardells Martí, F., *op. cit.*, p. 270; Arasa i Gil, F., “El mil·liari de la Jana. Anotacions sobre els mil·liaris del Baix Maestrat”, *La Pedralta. Butlletí d’Informació de l’Associació Janenca de Cultura*, 25 (2005), p. 7.

<sup>631</sup> Matamoros, V., “S/t”, *Traiguera*, 48 (nov. 1980), p. 1; Esteve i Gàlvez, F., “Els mil·liaris de Traiguera”, *Traiguera*, 213 (ag. 1995), p. 15.

parte el camino de Ulldecona a Tortosa”<sup>632</sup>. El mismo caso, pero a la inversa, lo encontramos en una de las cruces medievales de La Jana, la del camino de Traiguera (ficha nº 131). En este caso, se ha utilizado la gradería de la cruz, donde se ha grabado el indicador del camino de Cataluña (fig. 330).

## 5.8. SANTUARIOS



Fig. 331. Retablo de la Virgen de Montserrat (tabla central), Martín Bernat, fines del s. XV, Zaragoza, iglesia de San Miguel de Alfajarín.

Fig. 332. Virgen de Montserrat, primer tercio del s. XVII, alabastro, procedente del convento de la Merced de Valencia, Valencia, Museo de Bellas Artes.

Ya hemos visto que, a finales de la Edad Media, las cruces de término rodeaban el espacio habitado, pero también señalaban una vía sagrada, normalmente en un

<sup>632</sup> Escolano, G., *Segunda parte de la década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1611, col. 628.

entorno rural, como la que conduce al santuario de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera. El *peiró* marcaba desde antiguo, en los principales ermitorios, la proximidad de un lugar sagrado y preparaba al visitante antes de acceder al mismo<sup>633</sup>. Junto a él se recibía a los peregrinos, como todavía se hace a día de hoy con los que van de Les Useres a San Juan de Peñagolosa, y desde sus gradas se bendecían los campos. El mejor ejemplo de un camino sagrado jalonado de cruces es el que lleva al santuario de la Virgen de Montserrat, como vemos en diversas imágenes desde la Edad Media (figs. 331 y 332).

Un caso a parte es el de la cruz y la capilla dedicada a san Jorge en El Puig, construidas ambas para conmemorar un acontecimiento bélico, aunque con la intervención del santo, la batalla de 1237. En un primer momento, se colocó en el lugar una cruz de madera encajada en una piedra de molino. Más tarde, en 1372, los jurados de la ciudad de Valencia acordaron que se visitara anualmente este lugar cada 11 de octubre, costumbre que mantuvieron cumplidamente tanto las autoridades de Valencia como las de El Puig. Posteriormente, el 5 de marzo de 1575, la junta de Fàbrica de Murs i Valls de Valencia decidió sustituir la antigua cruz de madera por una de piedra y, junto a ella, se mandó erigir una capilla cubierta, con su respectivo altar, en donde poder celebrar los pertinentes actos religiosos<sup>634</sup>.

Algo parecido ocurrió en Llutxent, donde no sólo se erigió una iglesia sino también una cruz de piedra para memoria<sup>635</sup>, y con la cruz erigida cerca del ermitorio de la Virgen de Gracia de Vila-real (ficha nº 230), cuya construcción data de 1583. Ésta, no obstante, sustituyó a otra cruz de madera “que estuvo allí desde tiempo inmemorial”, en palabras de Doñate Sebastián<sup>636</sup> y, por tanto, antes de la construcción de la ermita, pues hasta principios del siglo XVI no hay testimonios de ninguna obra apreciable en el lugar. Lo mismo sucede con una de las dos cruces situadas a la salida de la población, la del raval de Castelló o de Sant Pasqual (ficha nº 172). Datada a principios del siglo XV, la primera de la que se tienen noticias seguras, acabó presidiendo la ermita del Rosario, construida ya en 1571 para celebrar la victoria en la batalla de Lepanto, que acabaría

---

<sup>633</sup> Martín, H.; Martín, L., *op. cit.*, p. 31.

<sup>634</sup> Badenes Almenara, J. S., “La batalla de El Puig y la conquista de Valencia”, *Medieval*, 10, p. 88. Por el contrario, en Vizcaya, por ejemplo, también se han erigido cruces junto a ermitas o templos e incluso se ha constatado su colocación en el lugar ocupado por aquellos tras su derribo. *Vid.* González de Durana, J.; Barañano, K., *op. cit.*, p. 27.

<sup>635</sup> Fuster, T., *op. cit.*, p. 11.

<sup>636</sup> Doñate Sebastián, J. M., “Cruces de término”, *Datos para la Historia de Villareal*, Valencia, Anubar, 1975, vol. 3, pp. 112.

convirtiéndose en el santuario de san Pascual Baylón. Así pues, la ubicación de algunas cruces vila-realenses junto a santuarios es circunstancial, pues aquellas son anteriores y su emplazamiento responde a los mismos criterios de la mayoría de cruces de término en el reino de Valencia.

## 5.9. EL CEMENTERIO

La cruz cementerial era un tipo bastante común en Europa. En Inglaterra, por ejemplo, los primeros misioneros erigieron grandes cruces en medio de los cementerios, pues las tumbas no se empezaron a señalar con cruces hasta algunos siglos después. Durante la baja Edad Media, la cruz cementerial formó parte del ceremonial de la iglesia, presidía a los que se enterraban a su sombra y recordaba la resurrección a los que la contemplaban. Algunas disponían de un nicho, que podría albergar las luces para los muertos o servir de lugar de reposo para la hostia<sup>637</sup>. En la Francia central, el grupo más importante entre las cruces monumentales es el de las cementeriales, aunque las cruces de los claustros están igualmente relacionadas con las sepulturas que albergan los monasterios<sup>638</sup>. También la función de las cruces gallegas es funeraria, en la mayor parte de los casos, o está relacionada con el más allá. En territorio valenciano, por el contrario, son pocos los ejemplos que conservamos de cruces de cementerio (fig. 333), lo que no significa que no tengan una estrecha conexión con la muerte, como tendremos ocasión de ver más adelante.

Pese a todo, sobre el resto de cruces de un pueblo, Pitarch i Vives destaca dos: *“la que presidia el fossar i, si n’era una altra de diferent, la creu de terme on acudien les processons de rogatives i la processó de la Creu de maig per beneir el terme general, les collites i els llaurados amb el ‘Lignum Crucis’ o reliquiari de la Vera Creu el 3 de maig, festa de la Invenció de la Santa Creu per Santa Helena”*, aunque no especifica en qué época empezaron a erigirse las cruces o a realizarse las procesiones. En Francia, el tipo de cruz de cementerio se denominaba Croix Hossannière o Cruz del Osana ya que era el destino de la procesión del domingo de ramos, pero también el lugar donde se *“cantava la darrera absoluta del ritual funerari abans de la inhumació*

<sup>637</sup> Benson, G. W., *op. cit.*, p. 87; Nelson, J., *op. cit.*, p. 75.

<sup>638</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, pp. 39, 53.

*del cadàver, i a recer de la creu, d'aquesta del fossar o, segons costum ancestral, d'una altra de les erigides al poble, s'obrien i llegien testaments i juraments, s'aixecaven actes notarials i es feien públiques sentències judicials civils”<sup>639</sup>.*



Fig. 333. Iglesia de San Jaime, El Coratxà, Tinença de Benifassà (Castellón de la Plana).

Una función similar, en este caso jurisdiccional, cumplió la cruz de Santa Bárbara o del Fossar de Sant Mateu (ficha nº 157), el 3 de diciembre de 1317. Aquel día se verificó la entrega solemne de la Baylía de Cervera al consejero real Pere de Boil, representado por su hijo Ramon Boil, con la presencia de los síndicos y procuradores de los pueblos de la gobernación, así como del justicia y jurados de Sant Mateu. Aquella debía pasar a la orden de Montesa, aprobada por el papa el anterior 10 de junio, pero hasta el día de su creación, verificada el 22 de julio de 1319, se encomendó su patrimonio al rey<sup>640</sup>. La cruz de Santa Bárbara, que se conserva en el ayuntamiento, se alzaba al lado de la ermita de esta advocación, construida en el siglo XVIII. Posteriormente, el santuario quedó dentro del perímetro del cementerio municipal. Pero el *peiró* del Fossar, donde tuvo lugar la ceremonia anterior, no sería éste o, al menos, no estaría en el mismo enclave. En el siglo XIV, el cementerio estaba detrás de la iglesia, donde actualmente se erige una copia de la cruz de Santa Bárbara. Pero los restos de la original denotan su pertenencia al siglo XV, por lo que, o bien no fue ésta la que ocupaba un lugar en el cementerio, o bien sustituyó a otra cruz anterior. En cualquier caso, sabemos que en 1317 había una cruz en el cementerio de Sant Mateu.

<sup>639</sup> Pitarch i Vives, T. (coord.), *op. cit.*, p. 103.

<sup>640</sup> Betí Bonfill, M., *San Mateo, Benifazà y Morella. Notas históricas*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1977, p. 33.

En el interior del de Catí, se alzaba otra cruz medieval, más antigua incluso que la anterior, ya que data de 1374. El actual cementerio fue construido en 1911, por lo que tampoco esta cruz se encontraba en su ubicación original, antes de ser restaurada y trasladada a la iglesia de la Asunción. Tal vez, su emplazamiento en el cementerio la resguardó de la destrucción de 1936. Parece que el cementerio medieval se construyó en 1348, al este del pueblo, donde más adelante se situaría el Calvario. A diferencia de la mayoría de las cruces de término valencianas, la del Fossar o dels Avinyó de Catí (ficha nº 106) presenta dos inscripciones, que nos aportan una valiosa información sobre la construcción y la función de la obra. A un lado se puede leer: FON FEIT EN LAN DE NRE SENYOR MCCCLXXIII PER MA DE GIAMO AVINYO, y al otro: ACI YAEN LOS AVINYONS E AVINYONS MEUS<sup>641</sup> o ACI JAEN LOS OSOS AVINYONS E AVINYONS P. S. U.<sup>642</sup>. Se trata, por tanto, de una cruz conmemorativa, cuyo lugar era necesariamente el cementerio del pueblo.

Tenemos noticia, por tanto, de dos cruces de cementerio, aunque tuvo que haber muchas más. Además, al menos una de ellas, data del siglo XIV y sería una de las cruces más antiguas de las que hay constancia. ¿Sería el cementerio el primer lugar donde se elevaron cruces de piedra en los pueblos valencianos? ¿Sería posible que a partir de aquí se distribuyeran cruces por el resto del territorio? No es probable, dada su escasa presencia en los camposantos, frente a la gran cantidad de obras documentadas en los caminos.

Así pues, una de las tesis que pretendemos exponer es que según el momento en que se erige una cruz, entendemos que por primera vez, la podemos encontrar en una localización o en otra. Básicamente, las cruces medievales se construían en las salidas de las poblaciones, bien en un cruce de caminos o simplemente al lado de una o más de las principales vías de acceso. En pocos casos, el emplazamiento coincidía con el límite municipal, pero sí con el final de la zona habitada. Lo más habitual es encontrarlas inmediatamente después de las últimas casas de la ciudad, pero algunas se erigían más lejos, bastante alejadas de la población. En cualquier caso, son pocas las cruces de origen medieval que presidían plazas o encrucijadas dentro del pueblo, excepto aquellas que dominaban el cementerio, adjunto a la iglesia. Por el contrario, a partir del siglo

<sup>641</sup> Milián Boix, M., *Homenaje a Mosén Milián*. II, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 1989.

<sup>642</sup> Puig Puig, J., *Historia breve y documentada de la real villa de Catí*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 1953.

XVI, son muy numerosas las cruces que marcan los caminos de acceso a los santuarios y más aún las que presiden los espacios que las anteceden (fichas nº 220-226). Más tardías son, generalmente, las cruces que se ubican en las principales plazas de una población. Las más antiguas datan ya del siglo XVII (fichas nº 208 y 216). Encontramos, por tanto, una ampliación de los espacios destinados a la construcción de cruces de término.

Parece lógico que, en la Edad Media, una cruz de piedra, el símbolo cristiano por excelencia, pudiera encontrarse en cualquier lugar, incluso junto a los caminos. Sin embargo, la restringida localización de las cruces más antiguas que se conservan en Valencia, de los siglos XIV y XV, tiene unas implicaciones funcionales que trataremos de desentrañar más adelante. Por otro lado, la más amplia distribución y extensión de cruces pétreas de época moderna, en lugares donde no era habitual encontrarlas, comporta una banalización de estas obras, lo que no implica un abandono de sus funciones originarias<sup>643</sup>, sin que su significación religiosa disminuya o desaparezca.

Por el contrario, las cruces modernas se cargan de significación teológica<sup>644</sup>, como evidencia la presencia de los símbolos del Tetramorfos, sin apenas precedentes en época medieval, a excepción de la cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ficha nº 187) y la cruz del camino de Orihuela en Elche (ficha nº 122). Se trata, simplemente, de la generalización de un exponente de la piedad cristiana, un símbolo religioso pero también cotidiano, que pasa a ser habitual en cualquier rincón emblemático de la población. Podríamos decir que una vez establecida la tipología, cuyo origen se encuentra en los caminos de entrada y salida de las ciudades, las cruces de término acaban alzándose en cualquier lugar.

Pese a lo expuesto anteriormente, no podemos olvidar la peculiar situación social que vivían los reinos hispánicos en la baja Edad Media, frente al resto de Europa e incluso del norte de España, pues la población de origen musulmán fue bastante numerosa hasta su expulsión en 1609. Así pues, todo eso, unido a la necesidad de cristianizar el territorio, es decir, de arrebatarlo al Islam, no sólo militarmente, sino también anímicamente, explicaría la distribución y carácter de las cruces, pero también

---

<sup>643</sup> En Valencia, no pierden su función protectora por la omnipresencia de la Virgen en todas y cada una de las cruces que se erigen; protección requerida en los caminos desde la Antigüedad pagana. La ubicación de las cruces fuera de la zona habitada, doméstica y segura, garantizaba una última visión sagrada al caminante antes de abandonar la población.

<sup>644</sup> Un fenómeno similar ha sido constatado en Bretaña, donde este fenómeno se avanza al siglo XII. *Vid.* Martin, H.; Martin, L., *op. cit.*, pp. 32-33.



de las imágenes de culto. Sin ser esta, como hemos visto, la principal razón del alzamiento de estas cruces, no podemos pasarla por alto, sobre todo teniendo en cuenta que, todavía en el siglo XVI, se otorgaba a estas obras la función de cristianizar el territorio, pues por decreto real debían erigirse cruces en América para indicar que eran tierras cristianas<sup>645</sup>. Así pues, teniendo en cuenta esto último y el hecho de que las cruces no siempre se encuentran donde se concentra la mayor parte de la población musulmana, más que cristianizar, podríamos decir que muestran la identidad cristiana de los pueblos. Esa sería su función, según Prades, en época de los Padres de la Iglesia: “[...] y mandaron allende desto, que en los **caminos reales y salidas de los pueblos** se pintasen cruces; a fin q[ue] por ellas tuviesemos siempre delante la pasión y muerte de Iesu Christo, y de aquella manera la co[n]fesaríamos; y nuestra tierra de los Christianos fuese por esta vía diferenciada de las de los Gentiles y hereges” [la negrita es nuestra]<sup>646</sup>.

---

<sup>645</sup> Benson, G. W., *op. cit.*, p. 150. De la misma centuria son las cruces de misión francesas, aunque la mayor parte son de cristianización. *Vid.* Baudoin, J., *op. cit.*

<sup>646</sup> Prades, J., *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes, y de la imagen de la fuente de la salud*, Valencia, Felipe Mey, 1596 (Generalitat Valenciana, 2005), pp. 220-221.



## 6. Los tipos iconográficos de María en la imaginería escultórica valenciana

La desaparición de gran parte de los originales dificulta en profundidad su estudio iconográfico, pues la conservación exclusiva de fotografías o grabados de imágenes perdidas, realizados después de que la devoción moderna las cubriera de joyas y tejidos, pueden dar lugar a interpretaciones erróneas del tipo iconográfico al que pertenecían o de los atributos que ostentaban. Además, la imprecisa datación de estas obras, indocumentadas en casi todos los casos, complica el establecimiento temporal de variaciones icónicas. Sin embargo, las reproducciones fotográficas que conservamos indican que, desde el punto de vista iconográfico, la imaginería mariana valenciana se encontraba en la línea de la de otras regiones europeas.

En primer lugar, cabe distinguir entre las dos disposiciones básicas de las imágenes marianas, entre las que la baja Edad Media actuó de bisagra: sedente y estante. Aunque los primeros ejemplos de estas últimas imágenes suelen ubicarse en el ámbito francés, en el siglo XIV, no hay que subestimar el impacto ocasionado por la ya mencionada Virgen de Trapani<sup>647</sup> (fig. 109), de mediados del siglo XIV, con una nada desdeñable repercusión en Valencia a finales de la Edad Media. Algunas copias se diseminaron por gran parte de la geografía valenciana, como la Virgen de la Salud de Xàtiva (ficha n<sup>o</sup> 77), como ocurría en el resto de Europa.

Sin embargo, como hemos visto, existen imágenes estantes de María, sin contar las de medio cuerpo, al menos desde los siglos VI-VII: *Evangelios de Rabbula* (fig. 56), de 586; mosaico del ábside de la Panagia Angeloktisti en Kiti (Chipre) (fig. 58), de mediados del siglo VII. Esta actitud de la Madre de Dios no es exclusiva de un tipo

<sup>647</sup> Español i Bertran, F., *op. cit.*, 2002-2003, p. 99; Franco Mata, A., “La ‘Madonna di Trapani’ y su repercusión en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 49 (1983), pp. 267-282 <<http://www.dialnet.unirioja.es>> 27-06-2012.

concreto, pues si las imágenes anteriores pueden considerarse ejemplos de *Hodegetria*, el desaparecido mosaico del ábside de la iglesia de la Dormición de Íznik (Turquía) (fig. 11), de entre los siglos VIII y IX, y era una *Kyriotissa*; así como la *Kyriotissa entre Juan II y la emperatriz Irene* (fig. 12) de hacia 1180, en Santa Sofía de Estambul. Y, aunque no llevan Niño, también son imágenes tempranas de la Virgen de pie los ejemplares de *Maria Regina* del anfiteatro romano de Durrës (Albania) (fig. 247), de finales del siglo VI, y la del Museo de San Marcos de Florencia (fig. 248), de principios del siglo VIII, así como los murales romanos de los siglos IX-XI en Santa Prassede (fig. 252) y San Sebastiano in Palatino (fig. 253).

Bien es cierto que la mayoría de estas imágenes se producen en Bizancio o en el ámbito de influencia oriental. En Occidente, no obstante, existen ejemplos más tempranos que las obras francesas bajomedievales a las que aludíamos anteriormente: pertenecientes al tipo de la *Eleousa*, en la miniatura que representa el Árbol de Jesé en *Comment. in Isaiam* (fig. 93), de entre 1120 y 1133, o la escultura de St. Maria im Kapitol de Colonia (fig. 96), de hacia 1180. En el siglo XII, por lo tanto, la Virgen de pie como figura única, en lugar de entronizada, aparece ya en un formato escultórico. Poco después de 1200, María se desplaza de los tímpanos catedralicios a los parteluces, lo que conlleva un cambio en su disposición.

A pesar de todo, hasta el siglo XIV, el tipo de la Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría es el más habitual<sup>648</sup>. Y entronizada está en algunas de las obras valencianas más antiguas, aunque las representaciones de María en majestad perduran en el tiempo. La postura del Niño en las imágenes sedentes es similar hasta cierto punto, al menos en aquellas cuyas fotografías permiten percibirlo claramente. Difieren, no obstante, las imágenes de la Virgen del Don de Alfafar (ficha nº 16) y la del Milagro de San Juan del Hospital de Valencia (ficha nº 62), que tiene a Cristo de pie sobre una de sus rodillas. Salvo algún ejemplo aislado, como la imagen estante de la Virgen de las Nieves de Hondón de las Nieves y Aspe (ficha nº 40), prácticamente todas las imágenes marianas que conocemos en época medieval, llevan al Niño.

Por otro lado, no sólo se veneran indistintamente unas y otras, sino que comparten atributos y tipos iconográficos, como el de la Virgen de la Leche (fichas nº 15, 45, 56). Así pues, dado que su formato no siempre determina el tipo iconográfico y,

---

<sup>648</sup> Boto Varela, G., "Cenit y eclipse de la mujer apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la baja Edad Media", *Lambard*, 15 (2002-2003), p. 74. Así lo testimonian las *Cantigas* de Alfonso X, el Sabio. Vid. Español Beltrán, F., *op. cit.*, 2002-2003, p. 99.

por tanto, un cambio en su significación, más allá de lo que pueda suponer una mayor o menor naturalidad de estas imágenes, no vamos a incidir en esta clasificación al analizar la tipología iconográfica mariana valenciana. Del mismo modo, algunas advocaciones con prototipos perfectamente definidos, engloban en territorio valenciano una gran variedad de tipos iconográficos, es decir, que no responden al título que ostentan.

## **6.1. VIRGEN SEDENTE O TRONO DE SABIDURÍA**

A pesar de todo, como ya hemos comentado, son las imágenes entronizadas de María las que se encuentran entre las más arcaicas de Valencia y, por tanto, comenzaremos nuestro análisis por algunas de las que mejor se han conservado, el estudio de las cuales, por esta razón, no sólo será más sencillo, sino también más preciso.

En la imagen de la Virgen del Rebollet de Oliva (ficha nº 45), el Niño se sienta sobre la rodilla izquierda de María, pero se encuentra completamente girado hacia la derecha en busca del pecho de su madre, pues se trata de una Virgen de la Leche. El movimiento de Cristo, no obstante, no evita que las figuras resulten hieráticas como corresponde a una imagen de estilo aún románico.

Lo mismo ocurre con la Virgen de la Consolación (ficha nº 31), que también responde al tipo iconográfico de la Virgen sedente en majestad, aunque las vestiduras que la cubren actualmente causan la falsa impresión de que se encuentra de pie. Por el contrario, el Niño se sienta mayestáticamente sobre el trono que es su madre, aunque aquí ya no ocupa el centro de su regazo. De hecho, prácticamente todas las imágenes valencianas tienen el Niño a un lado, con la salvedad de la Virgen del Castillo de Agres (fichas nº 12). Todas ellas, no obstante, presentan los atributos habituales en este tipo de imágenes, de los que carece la Virgen del Rebollet, orientada a la lactancia del Hijo de Dios. La de Corcolilla es también un buen ejemplo en este sentido. María exhibe una esfera en la mano derecha, mientras que Cristo ostenta un libro en la izquierda y, con la otra, parece que bendice.

## 6.2. ATRIBUTOS DE LAS IMÁGENES VALENCIANAS

Los Evangelios, en manos del Niño, son más frecuentes en las imágenes de la *Sedes Sapientiae*: una de Vallanca (ficha nº 66) y otra de Cabanes (ficha nº 1); en la Virgen de la Consolación (ficha nº 59), conocida como la “Moreneta del Carme”, actualmente en el convento de la Encarnación de Valencia; o también de la misma ciudad, la *Mare de Déu Grossa*, de la desaparecida colegiata de San Bartolomé. El gesto de bendición, por el contrario, es más común en cualquier tipo de imagen mariana, no sólo entre las valencianas, sino entre las vírgenes góticas en general.

Aunque también suele llevarla el Niño, la esfera es el objeto más habitual en manos de María. Falta discernir, en cada caso, si representa el orbe terrestre o una fruta, o si depende de cuál de las dos figuras la sostenga<sup>649</sup>. En general, sin embargo, su significado es incierto en esta época, pues la oposición de María y Eva no conducirá a la interpretación de este atributo en clave redentora hasta el siglo XIV. El orbe de la Virgen de la Consolación de Corcolilla (ficha nº 31), dado que el Niño sostiene un libro y no lo puede portar Él personalmente, estaría relacionado con su soberanía sobre el mundo, que María comparte gracias a su maternidad divina<sup>650</sup>. Es, por tanto, un atributo habitual de las *Theotokos* valencianas, como de las de otras regiones europeas.

En el caso de la entronizada imagen de Olocau del Rey (ficha nº 46), la devoción ha pretendido responder a la cuestión anterior con la advocación de Virgen de la Naranja, documentada desde antiguo<sup>651</sup>. La esfera, que da nombre a la imagen, se identifica con la fruta mencionada, pues es de un brillante color rojo, que se ha respetado en su restauración. Pero también el Niño sostiene un orbe en la mano contraria a la de su madre, la izquierda; mientras que bendice con la derecha. Éste es dorado y es lógico pensar que representa al mundo. Ello, no obstante, no contribuye a discernir el sentido original de la esfera sostenida por la Virgen, que puede tener o no una significación distinta. De ser un orbe, indicaría la omnipotencia que Cristo comparte con su madre y tampoco su advocación es una prueba de lo contrario.

Una intervención reciente ha permitido descubrir, igualmente, un tono anaranjado en la esfera que sostiene en su mano derecha la Virgen de las Batallas o de

---

<sup>649</sup> Vid. capítulo 1.1. Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría.

<sup>650</sup> Vid. capítulo 2.1. *María Regina*.

<sup>651</sup> CULTURARTS IVC+R, *Nuestra Señora de la Naranja. Iglesia de Nuestra Señora del Pópulo. Olocau del Rey. Castellón, s/f.*

las Victorias (ficha nº 65), del siglo XIII, conservada en la parroquia de San Andrés de Valencia, aunque procedente de la desaparecida iglesia de San Jorge, donde era custodiada por el *Centenar de la Ploma*. No era original el dorado que cubría la esfera y las vestiduras de María, como tampoco lo es Aquel a quien servía de trono, pues dista mucho de ser una obra medieval. Desconocemos, por tanto, qué atributos portaba Cristo, cuya imagen no ha sido repuesta después de la restauración. En cualquier caso, debido a la antigüedad de estas imágenes, parece poco probable que se haya pretendido representar una fruta.

Como en la imagen de Olocau del Rey (ficha nº 46), hay una diferencia de color entre los dos globos de la Virgen de Gracia de Vallibona (ficha nº 67), del último tercio del siglo XIV. Y aquí el de Cristo se encuentra partido en tres partes, los tres continentes conocidos hasta el momento, que no dejan lugar a dudas sobre su significado. En estas imágenes, la esfera en manos del Niño reproduce el mundo redimido por Él y del que se erige en Señor. En otras, es indudable esta interpretación, al menos desde el momento en que el orbe se remata con una cruz, sea original o no, como el que sostiene Cristo en las imágenes de la Virgen de Agres (ficha nº 12), de Sales de Sueca (ficha nº 55) o del Castillo de Montesa (ficha nº 43), ninguna de ellas posterior al siglo XIV. No obstante, en la Virgen de Gracia de Vila-real (ficha nº 69), es la esfera de María la que está surmontada por una cruz.

Un considerable número de imágenes valencianas presentan (o presentaban) los mismos atributos que la Virgen de la Naranja de Olocau del Rey (ficha nº 46) o las Vírgenes de Gracia de Vila-real (ficha nº 69) y Vallibona (ficha nº 67): tanto la madre como el hijo sostienen formas esféricas, mientras que el segundo además bendice con la mano derecha. En otros casos, la disposición de las figuras no está tan clara. Parece que así se encontraba también la Virgen de la Balma de Zorita del Maestrazgo (ficha nº 79), de entre los siglos XIII y XIV, y la de Belén de Atzaneta del Maestrat (ficha nº 22), del primer cuarto del siglo XIV; aunque esta última lo ha perdido, la posición de la mano permite suponer que sujetaba una esfera. Igualmente, la mano de la Virgen de la Salud de Algemesí (ficha nº 17) indica que originalmente podría no sostener la vara de azucenas que lleva ahora.

Como las dos anteriores, muchas imágenes perdieron la bola o la sustituyeron por otro objeto, incluso vieron alteradas sus manos para adaptarlas a nuevos atributos, como la Virgen de la Salud de Xirivella (ficha nº 78), ya del siglo XV, o a formatos más

acordes con los tiempos, como la Virgen del Aljibe, originaria de Xàtiva pero venerada en la iglesia de San Sebastián de Valencia, que no sólo perdió las manos, sino también la mayor parte del cuerpo para convertirse en una imagen de vestir.

El nuevo atributo de la Virgen de la Salud de Algemesí (ficha nº 17) es una vara de azucenas de metal; objeto que comparte con otras imágenes marianas, sea original o no. Entre ellas, las Vírgenes de Gracia de Gorga (ficha nº 38), del siglo XIII, y L'Ènova (ficha nº 35); la de Carlet (siglo XIV) (fig. 312); la de Agres (ficha nº 12); la de la Misericordia de Burriana (ficha nº 25), de principios del siglo XIV; la de Albuixech (ficha nº 14); la *Mare de Déu Grossa*; las del Coro (ficha nº 74) y del Puig de Xàtiva (ficha nº 75), del siglo XIV; las más modernas de Gracia de Gandia (ficha nº 36), del siglo XV; de Vallivana (ficha nº 44), de principios del siglo XV, y del Coro o de la Silla de la catedral de Valencia (ficha nº 60), de 1458; la del Pópulo de Torrent (ficha nº 64), de la segunda mitad del siglo XIV, y quizás la de la Costa de Cervera del Maestre (ficha nº 30), del segundo tercio del siglo XIV; estas últimas con la mano vacía, pero en actitud de haber sostenido un objeto estrecho y alargado, como el tallo de una flor. Algo parecido debía llevar la Virgen del Milagro de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia (ficha nº 62), del siglo XIV, que ya había perdido su atributo en las fotografías que conservamos anteriores a la destrucción de su mano; o la Virgen del Don de Alfafar (ficha nº 16), de entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV, cuya pétrea mano se cierra alrededor de un cilindro, del que ha desaparecido la mayor parte.

También es de piedra la Virgen del Milagro del Hospital de Sacerdotes Pobres de Valencia (ficha nº 63), de hacia 1394; así como la imagen que corona la puerta del trascoro de la catedral de Valencia (ficha nº 9), actualmente en la capilla del Santo Cáliz, de entre 1415 y 1442, que sí conserva la vara florida. Curiosamente, ninguna de las dos parece haber sido una imagen de culto. Tampoco la llamada Primitiva, del museo de la catedral de Segorbe (ficha nº 4), del primer cuarto del siglo XIV, una imagen alabastrina que aún sujeta una única flor en su mano derecha; aunque podría haberlo sido en la cartuja de Vall de Crist, de donde procede. Sí lo es, por el contrario, la Virgen del Castillo de Cullera (ficha nº 34), de finales del siglo XIV, que ostenta también una única flor campaniforme, una azucena probablemente.

Así pues, hay casos en los que María ha perdido o ha visto alterado su atributo y sólo el hijo conserva el orbe, mientras que, en la mayoría de ellos, bendice con la otra mano: entre otras, en las imágenes de la Virgen de Sales de Sueca (ficha nº 55); del



convento de Santa Clara de Xàtiva (ficha nº 74); del Castillo de Montesa (ficha nº 43), todas ellas trecentistas; de la Ermitana de Peñíscola (ficha nº 48), de mediados de siglo; del Milagro del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia (ficha nº 10), de hacia 1394; de Vallivana de Morella (ficha nº 44), ya de principios del siglo XV; de Nules (ficha nº 5), de hacia 1420; o de la colegiata de Gandia (ficha nº 37), de finales del siglo XV o principios del siglo XVI. También debía llevar una esfera el Niño de la Virgen del Coro de la catedral de Valencia (ficha nº 60), de 1458, a juzgar por la disposición de su mano izquierda, pues el objeto que descansaba en ella ha desaparecido.

Excepto en los casos anteriormente mencionados, resulta complicado en extremo identificar el objeto redondo que, a veces la madre, a veces el hijo, o los dos, muestran habitualmente. De tratarse de una fruta, pese a la advocación de la imagen de Olocau del Rey, la más habitual es la manzana, -que a veces, aunque no hemos encontrado ningún ejemplo en Valencia, era sustituida por un racimo de uvas- en referencia al pecado cometido por Adán, cuyas nefastas consecuencias tenían que ser redimidas por la sangre de Cristo<sup>652</sup>. En cualquier caso, incluso si representa una fruta, la esfera es algo más que un simple juguete para el Niño, al menos a partir del siglo XIV, como ya hemos comentado.

En la misma línea se encuentra el pájaro, símbolo del alma salvada, que lleva el Niño en un significativo número de imágenes valencianas: la Virgen del Llosar de Vilafranca (ficha nº 68), de la segunda mitad del siglo XIV o primer cuarto del XV; la de la Costa de Cervera del Maestre (ficha nº 30), del segundo tercio del siglo XIV; la del Sargar de Herbés (ficha nº 39), de finales del siglo XIV; la del Milagro de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia (ficha nº 62), de hacia 1394; la del Castillo de Corbera (ficha nº 33) y la del Don de Alfafar (ficha nº 16), de entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV; la de la Salud de Xirivella (ficha nº 78), del primer tercio del siglo XV, o la de Gracia de L'Ènova (ficha nº 35). Un conjunto nada desdeñable, teniendo en cuenta que en el resto de la península es muy bajo el porcentaje de imágenes escultóricas de la Virgen cuyo Niño lleva este atributo, incluso en época moderna; a diferencia de lo que ocurre en Francia<sup>653</sup>. Un caso aparte es el de la imagen

<sup>652</sup> *Vid.* capítulo 1.3. Virgen de Ternura.

<sup>653</sup> Friedmann, H., *op. cit.*, p. 50.

de la Virgen del Castillo o de la Encarnación de Cullera (ficha nº 34), de finales del siglo XIV, en la que Cristo parece cargar un cordero o un oseño<sup>654</sup>.

Ante lo expuesto en el capítulo dedicado a la Virgen sedente en majestad y lo que acabamos de exponer, podemos concluir que el atributo más común entre las imágenes valencianas más antiguas de María parece ser la esfera. Sin embargo, es posible que la bola haya caído, habiendo sido sustituida por una flor o por un ramo de flores<sup>655</sup>. Éstas las encontramos tanto en imágenes del siglo XIII y principios del XIV, como ya de mediados del siglo XV. Por otro lado, en manos del Niño, se alternan el orbe con el libro y sobre todo, especialmente en las imágenes más modernas, un ave<sup>656</sup>.

Un caso aparte es la maqueta que lleva en la mano la Virgen del Castillo de Chiva (ficha nº 32). Se trata de una pequeña construcción que alude al título de la imagen. Naturalmente, el atributo es posterior a la advocación y no es probable que se añadiera en época medieval, independientemente del momento en que la imagen recibió el título con el que se la conoce ahora. Por otro lado, ninguna de las otras Vírgenes del Castillo que conocemos, y no son pocas (Agres: ficha nº 12, Cullera: ficha nº 34, Montesa: ficha nº 43, Polinyà del Xúquer: ficha nº 50 y Corbera: ficha nº 33), sostienen un objeto semejante.

### 6.3. MARÍA, REINA DE VALENCIA

Ni la postura, ni el período en el que fueron ejecutadas explican el hecho de que algunas imágenes lleven corona, o una sencilla diadema, y otras no. Entre las imágenes entronizadas de María están coronadas la Virgen de las Nieves de La Mata (ficha nº 42), la de la Balma de Zorita del Maestrazgo (ficha nº 79), la de la Naranja de Olocau del Rey (ficha nº 46), la de Agres (ficha nº 12), una imagen de Cabanes (ficha nº 1), la de Carlet, la “Moreneta del Carme” (ficha nº 59), la del Milagro de Valencia (ficha nº 62), la del Pópul de Torrent (ficha nº 64) o la del Rebollet de Oliva (ficha nº 45).

---

<sup>654</sup> Giner i Perepérez, F., *La Mare de Déu del Castell de Cullera. Estudio histórico*, Ayuntamiento de Cullera, 1976, p. 31.

<sup>655</sup> Herrero Herrero, V.; Herrero Navarro, G., *Alpuente y la Santísima Virgen de la Consolación*, Segorbe, Manuel Tenas, 1969, p. 154.

<sup>656</sup> Coinciden con los atributos de Cristo en las imágenes catalanas de la Virgen. *Vid.* Español i Bertran, F., *op. cit.*, 2002-2003, p. 95.

Están de pie las imágenes coronadas de la Virgen de Vallivana de Morella (ficha nº 44), la Virgen de la Esperanza<sup>657</sup> (fig. 335) y la que ha sido identificada como una Virgen niña<sup>658</sup> (fig. 336) del convento de San Francisco de la misma ciudad, la de la Fuente de Castellfort (ficha nº 27), la de los Ángeles de Sant Mateu (ficha nº 54), la de la Fuente de la Salud (ficha nº 57) y otra imagen de la iglesia de Traiguera (ficha nº 6), la de Nules (ficha nº 5) y la Primitiva en el museo diocesano de Segorbe (ficha nº 4), la de la Leche de Torres Torres (ficha nº 56), la de la Piedad de la desaparecida iglesia de Santo Tomás de Valencia, la del Milagro (ficha nº 10) y la de la capilla del Santo Cáliz de la catedral de Valencia (ficha nº 9), la del Puig (ficha nº 75) y la del convento de Santa Clara de Xàtiva (ficha nº 74). También el Niño porta corona en la Virgen de la Naranja (ficha nº 46) y la “Moreneta del Carme” (ficha nº 59).



Fig. 335. *Virgen de la Esperanza*, 1330-1350, Morella (Castellón de la Plana), convento de San Francisco.

Fig. 336. *Virgen Niña*, 1330-1350, procedente del convento de San Francisco de Morella, col. part.

<sup>657</sup> En Valencia, prácticamente no hay imágenes escultóricas de la Virgen de la Esperanza o de la O, muy popular en España desde el siglo XIII. *Vid.* Mateo Gómez, I., *op. cit.*, p. 337. Sí que existen, sin embargo, un par de ejemplares pictóricos: el retablo de la Virgen de la Esperanza de Antoni Peris y Jaume Mateu, en Albocàsser, y el de Antoni Peris en Pego.

<sup>658</sup> San José Llongueras, L. (coord.), *op. cit.*, pp. 235-237.

Son muchas las que todavía conservan, o alguna vez han tenido, este atributo trabajado en la misma imagen. En algunas, como la del convento de Santa Clara de Xàtiva (ficha nº 74), la corona fue eliminada para colocar una de orfebrería. Y no son pocas las que ostentan coronas metálicas, si bien no es posible discernir si se trata de un atributo original (aunque la corona sea moderna), de la sustitución de una tallada en la cabeza de la imagen o de un añadido, como en el caso de las flores.

En cualquier caso, la gran cantidad de imágenes coronadas remite a la condición real de la Virgen, pues la que es Madre de Dios es también Reina del Cielo. Como ya hemos visto, en el capítulo dedicado a *Maria Regina*, a finales de la Edad Media la corona era un atributo muy extendido y utilizado en numerosas imágenes de la Madre de Dios, fuera cual fuera el tipo al que pertenecían. *Maria Regina* había quedado diluido como tipo iconográfico entre el resto de tipos marianos, dado que cualquier imagen de la Virgen, incluso aunque no llevara corona, representaba a la Reina del Cielo.

En los siglos XII y XIII, se difunde además el tema de la Coronación de la Madre de Dios. En tanto que Madre del Redentor, María es también reina, pero reina consorte, la novia del *Cantar de los Cantares*. La Virgen, sentada a la derecha de Dios, es equiparada a la Iglesia, como esposa de Cristo e intercesora ante Él en favor de la humanidad.

La gran cantidad de imágenes coronadas de María en territorio valenciano, también pictóricas, está en consonancia con la vasta devoción que se rendía a la Asunción de la Virgen, ya desde tiempos de Jaime I –que dedicó numerosas iglesias a este misterio, como la misma catedral de Valencia–, aunque ni estos acontecimientos ni el posterior acto de la Coronación se prodigaron tanto en la imaginería escultórica valenciana como en la pictórica, si bien ocupaban espacios preferentes: la clave de bóveda de la antigua aula capitular (fig. 337), actual capilla del Santo Cáliz, de Valencia; la de la capilla del Hospital Real de Xàtiva (fig. 338) o el tímpano de la puerta de los Apóstoles de la arciprestal morellana (fig. 339).

En esta última iglesia, María está muy presente. No sólo aparece en esta escena, con las manos juntas y en actitud orante, sino que, justo debajo, un friso corrido muestra algunas escenas de su vida: Anunciación, Visitación, Nacimiento de Cristo, Adoración

de los Magos, Presentación en el templo, Matanza de los Inocentes y Huida a Egipto. A pesar de ello, la Virgen con el Niño aparece, de nuevo, en el parteluz (ficha n<sup>o</sup> 2).



Fig. 337. *Coronación de la Virgen*, segunda mitad del s. XIV, Valencia, capilla del Santo Cáliz de la catedral.

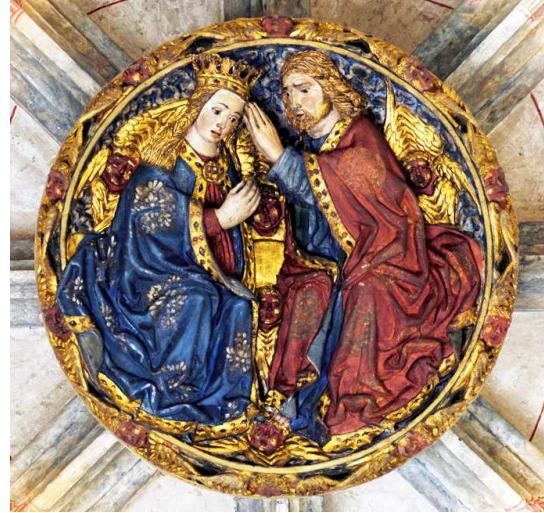


Fig. 338. *Coronación de la Virgen*, mediados del s. XV, Xàtiva (Valencia), capilla del Hospital Real.

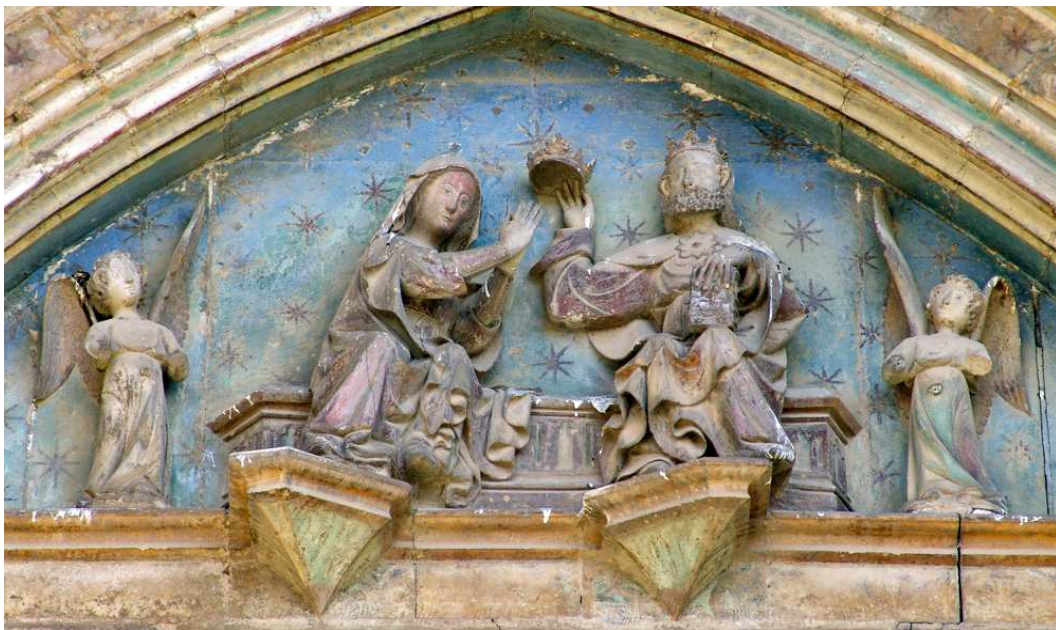


Fig. 339. *Coronación de la Virgen*, siglo XIV, Morella, puerta de los Apóstoles de la iglesia arciprestal de Santa María.

De la Dormición y Asunción de María, con pocas representaciones escultóricas, destaca la tardía obra de Alejo de Vahía, realizada hacia 1490 (fig. 340), posiblemente

como imagen principal del retablo provisional de la catedral valenciana<sup>659</sup>, que sustituyó al que se quemó en 1469. En el relieve, el alma de la Madre de Dios asciende al cielo, donde se encuentra con Cristo, pero también con el Padre, faltaría la paloma del Espíritu Santo para completar la Trinidad. El posterior retablo de plata incluía así mismo la escena de la Asunción, dentro del ciclo de los gozos de la Virgen, aunque la imagen que lo presidía no era la de la Asunta –tipo que todavía no se había desarrollado–, sino la de María con el Niño.



Fig. 340. *Tránsito de la Virgen*, Alejo de Vahía, ca. 1490, Valencia, Museo catedralicio.

Fig. 341. *Virgen de la Asunción*, Elche (Alicante), basílica de Santa María, desaparecida.

Más que en imágenes narrativas, el misterio de la Dormición de la Virgen, por el contrario, tuvo una amplia plasmación icónica en la imagen conceptual que, en Valencia, ha recibido el título de Virgen de Agosto, es decir, la representación de María en su tránsito. Pese a la existencia de imágenes escultóricas en los retablos de la catedral de la Valencia, la titular de la catedral era (y es) una de estas imágenes recostadas de la Virgen, conocida como Virgen de la Seo y, en época moderna, Virgen del Milagro (ficha nº 63). Aunque la obra actual data de 1940, sabemos que la imagen original salía

<sup>659</sup> *Sublime, op. cit.*, p. 292.

en procesión desde mediados del siglo XIV. Ésta va de la capilla del Hospital de Sacerdotes Pobres a la catedral y viceversa, en la que es probablemente la procesión más antigua de la ciudad.

Al mismo tipo pertenece la Virgen de Elche (fig. 341). Si bien la que se venera actualmente es moderna, debió existir otra de época medieval, que se utilizaría en la representación del *Misteri*. No obstante, la imagen anterior, de la que se conservan fotografías, tampoco era la original, pues no era anterior al siglo XVII<sup>660</sup>; de ahí que no le hayamos dedicado una ficha. Es imperativo mencionar aquí la imagen, también medieval, de la Virgen de los Desamparados (ca. 1425) (ficha n<sup>o</sup> 61). Aunque muy restaurada, en este caso se conserva la obra original de principios del siglo XV. La inclinación de su cabeza, que le ha valido el apodo de *Geperudeta*, responde a su disposición sobre los restos de los difuntos que la *Real Cofradía de Nostra Sancta María dels Ignoscens* se encargaba de enterrar. Parece ser que la imagen original sostenía al Niño, por lo que no podría ser considerada una Virgen de Agosto. Tampoco se corresponde con este tipo la posición estante de la imagen en su altar.

Respecto a la Coronación de la Virgen, como ya hemos avanzado, se encuentra representada en pocas imágenes escultóricas. Dos de ellas, aparentemente, se han realizado en la misma obra arquitectónica: la puerta de los Apóstoles de la iglesia arciprestal de Santa María de Morella (fig. 339). En el tímpano, María recibe la corona de manos de su hijo resucitado (ficha n<sup>o</sup> 2), en la línea establecida en Francia un siglo antes, es decir en el siglo XIII. Por otro lado, en el parteluz de la misma puerta, es el Niño el que posa su mano sobre la corona de su madre, como si culminara la acción de coronarla. María lleva una esfera en su mano derecha, pero la abundancia de este atributo en manos de las Vírgenes valencianas dificulta su interpretación unívoca como símbolo del poder que comparte con su hijo. Como ya hemos visto, este es un tipo muy representado en Cataluña, por lo que no es de extrañar encontrarlo en Morella, si bien en el resto del territorio valenciano no tendrá la misma repercusión.

Es posible, no obstante, que exista otro ejemplo no muy lejos de la capital de Els Ports. La clave de uno de los absidiolos de la arciprestal de Sant Mateu muestra una Virgen coronada que sujeta al Niño en una mano y una vara de flores en la otra (fig. 342). Cristo bendice y, por la torsión de su cuerpo, parece que se dirige a su madre. De ser así, se trataría de una variante del tipo iconográfico que hemos visto en el parteluz

<sup>660</sup> Miquel Juan, M., “Anotaciones sobre el misterio de Elche”, *Ars Longa*, 7-8 (1996-1997), pp. 291-297.

de Morella, pues la bendición es uno de los gestos de Cristo resucitado en las imágenes de la Coronación de su madre, como en la clave central de la antigua aula capítular de la catedral de Valencia (fig. 337) o la de la capilla del Hospital Real de Xàtiva (fig. 338). Además, en el templo de Sant Mateu encontramos una confluencia similar a la de Morella, pues aproximadamente un siglo después de realizarse la clave mencionada se instaló la del segundo tramo con una Coronación de María (fig. 343).

La duplicidad tipológica de Morella y Sant Mateu sólo es aparente, si tenemos en cuenta que el Niño coronando a su madre no es una imagen de la Coronación de María, sino de su Glorificación<sup>661</sup>. Lo que hace el hijo, en brazos de su madre, es atraer la atención sobre la realeza de María, ya que su Coronación corresponde en exclusiva al Cristo adulto. Por tanto, la Madre de Dios coronada por el Niño es una imagen conceptual de María en la Gloria, es decir, no se inscribe en ningún ciclo, como el tipo narrativo de la Coronación, que es necesariamente posterior al de la Asunción. Dicho de otra forma, cualquier imagen valenciana de la Virgen coronada, como Reina del Cielo, y/o en majestad, como trono de su hijo, es una imagen conceptual, por lo que no existe anacronismo en representar la Glorificación de María acompañada del Niño. Así pues, la condición real de la Madre de Dios queda especialmente subrayada en Valencia donde gran parte de las imágenes de María, tanto pictóricas como escultóricas, están coronadas.



Fig. 342 *El Niño bendice a la Virgen*, mediados del s. XIV, Sant Mateu (Castellón de la Plana), iglesia arciprestal.



Fig. 343. *Coronación de la Virgen*, s. XV, Sant Mateu (Castellón de la Plana), iglesia arciprestal.

<sup>661</sup> Vid. capítulo 2.2. Cristo Niño corona a su madre.



## 6.4. Virgen de la Leche

También están coronadas un grupo de imágenes pertenecientes a un tipo diferente al que acabamos de exponer: la Virgen de la Leche. Sin ser especialmente abundante<sup>662</sup> (está representado por tres obras), vale la pena ser tenido en cuenta por la escasa variedad icónica de las imágenes escultóricas valencianas. Por el contrario, es más abundante la representación pictórica del tipo, sobre todo a partir del siglo XV, así como el de la Virgen de la Humildad en el que María da de mamar al Niño, ya desde la segunda mitad del siglo XIV. Por el contrario, entre las imágenes escultóricas no conceptuales hay ejemplares tan antiguos como el de la pila de la ermita de Sant Feliu de Xàtiva, que se remonta al siglo XIII o quizás al XIV (fig. 344).



Fig. 344. Virgen de la Leche, pila de agua realizada a partir de un capitel vaciado (detalle), s. XIII, Xàtiva (Valencia), ermita de Sant Feliu.

Si nos centramos en las imágenes de culto, la Virgen del Rebollet (ficha nº 45) está sentada y es la más antigua, pues se ha datado a finales del siglo XIII, mientras que

<sup>662</sup> Tampoco lo es en Cataluña. Vid. Español i Bertran, F., *op. cit.*, 2002-2003, p. 94.

las otras dos, la Virgen de l'Oreto de L'Alcúdia (ficha nº 15) y la Virgen de la Leche de Torres Torres (ficha nº 56), se encuentran de pie y son de los siglos XIV y XV respectivamente; es decir que este tipo iconográfico se representa durante toda la baja Edad Media.

Esta última es la única de las tres en la que coinciden advocación y tipo iconográfico, algo no muy frecuente en la imaginería de culto valenciana, pues las dos primeras obvian por completo el tipo al que pertenecen. Así pues, a las conclusiones que podamos extraer del estudio iconográfico, habrá que añadir las del análisis de los títulos con que los pueblos valencianos han designado a sus Vírgenes, pues en muchas ocasiones es el nombre y las circunstancias que lo rodean los que determinan el culto recibido por una imagen, más que aquello que representan. Sin ser escasa la relevancia de lo que implica el tipo iconográfico de la Virgen de la Leche en territorio valenciano, es significativa la importancia que adquiere la advocación de dos de las tres imágenes, que predomina sobre su tipología iconográfica como tendremos ocasión de comprobar.

Así pues, si los tipos de la Dormición, Asunción y Coronación de la Virgen, o el Niño coronando a su madre, inciden en la realeza y glorificación de María en tanto que Madre de Dios, el de la Virgen de la Leche lo hace en su maternidad y, en consecuencia, en la naturaleza humana del Redentor. La Virgen de la Leche es, por tanto, Madre de Cristo y, como tal, hace valer su influencia sobre el hijo para ejercer el papel de *Mediatrice*, la maternal y compasiva intercesora de la humanidad ante la justicia implacable de Cristo o Dios Padre. Sin embargo, el hecho de que todas las Vírgenes de la Leche valencianas estén coronadas implica que, incluso en su aspecto más íntimo y humano, María no deja de ser en ningún momento la Madre del Hijo de Dios; y es este aspecto de su persona, que le vale ser reconocida como Reina del Cielo, el que se impone.

## 6.5. VIRGEN DE TERNURA

Por último, encontramos algunos ejemplares de *Eleousa* o Virgen de Ternura, siendo el más importante la Virgen del Puig (ficha nº 53). De origen oriental, no hay en territorio valenciano ninguna obra que se asimile a ésta. El Niño, de pie sobre las rodillas de María, dirige un brazo hacia el cuello de su madre y junta su mejilla a la de

ella (*Glykophilousa*)<sup>663</sup> en un gesto íntimo y afectuoso. La Virgen lo sujeta con su mano derecha, mientras que la izquierda lo señala como en las imágenes que hunden sus raíces en el tipo iconográfico de la *Hodegetria*.

El resto de imágenes de este tipo son mucha más sutiles. Así, la Virgen de la Salud de Xàtiva (ficha nº 77) remite a la Virgen de Trapani, cuyo Niño posa su mano sobre el pecho de la madre, de manera similar a como lo hace el de la Virgen de la Costa de Cervera del Maestre (ficha nº 30), que parece llamar su atención y levanta la mirada hacia ella, o las Vírgenes estantes de los Ángeles de Sant Mateu (ficha nº 54) y de Vallivana de Morella (ficha nº 44), aunque de manera algo más rígida. Más discretos son los gestos cariñosos de imágenes como la Virgen del Castillo de Corbera (ficha nº 33), en la que Cristo toca el velo de María mientras ella mira al frente totalmente ajena a su hijo, o la Virgen de Aguas Vivas de Carcaixent (ficha nº 26), cuyo Niño roza su mejilla.

## 6.6. LAS CRUCES DE TÉRMINO. PARTICULARIDADES TIPOLÓGICAS

Pero si la variedad icónica es reducida entre las imágenes de culto y las pocas esculturas arquitectónicas de María (portadas, claves...), lo es más todavía entre las cruces de término. La desaparición de gran parte de los originales dificulta notablemente su estudio, sin embargo hay que destacar el binomio Cristo Crucificado-Virgen de pie con el Niño, que encontramos en casi todas las cruces medievales.

La elevación de cruces pétreas fue un fenómeno generalizado en toda Europa durante la Edad Media. Su razón (o razones) de ser es común a la mayor parte del continente europeo, pero en cada zona se produjo un desarrollo particular de estas obras en muchos aspectos, también en el iconográfico. Si bien las especiales características de determinados conjuntos, la abundancia constatada en ciertas zonas y su más que aceptable estado de conservación ha otorgado una merecida notoriedad a las cruces de determinados territorios, ésta no debería serles exclusiva. Las cruces de término valencianas, por ejemplo, no han alcanzado la consideración artística, antropológica o histórica de las obras gallegas o francesas -debido a la falta de interés suscitado sobre

---

<sup>663</sup> Vid. capítulo 1.3.2. Virgen de las Caricias o el Niño acariciando la barbilla de la Virgen (*Glykophilousa*).

todo por la masiva destrucción a la que fueron sometidas-, sin embargo, se trata de un importantísimo conjunto, coherente en lo que respecta a la tipología iconográfica, con una personalidad propia y definida.

En el norte de Europa, donde también se encontraban en los caminos, representan a Cristo llevando la cruz, como queriendo recordar que el camino de la vida es como el del Calvario<sup>664</sup>. En Francia, por ejemplo, entre los siglos XI y XIII, las cruces se caracterizan por su sencillez. Carentes incluso de la imagen del Crucificado, ésta aparecerá a finales del siglo XII y muy pronto la de María con el Niño se impondrá en la otra cara, tras algunas vacilaciones iniciales (otra figura de Cristo, Adán y Eva y el árbol de la tentación...). La presencia constante de la Virgen en las cruces europeas responde al fervor devocional mariano que inunda Europa en esta época. Sin embargo, la variedad de tipos en las valencianas es relativamente reducida, si la comparamos con otras manifestaciones artísticas y con las cruces de otras regiones. Esta uniformidad tipológica es verdaderamente significativa y podría indicar cómo era vivida la devoción mariana y/o la influencia ejercida por los talleres establecidos en las comarcas del norte.

En territorio valenciano, ciertos tipos iconográficos, como la Virgen sedente en majestad, están totalmente ausentes de las cruces de término. En el Macizo Central francés, en cambio, donde también predomina la representación estante de María, sí que encontramos a la Virgen sentada con el Niño sobre su rodilla izquierda en el reverso de la cruz de Combronde, datada en el siglo XIV. Más tarde, entre los siglos XV y XVI, la Virgen con el Niño deja paso a la Piedad, el tipo que más se repite en el reverso de las cruces, especialmente en las cementeriales, el grupo más importante entre las cruces monumentales<sup>665</sup>. Igualmente, puede aparecer en el capitel, en la caña o fuste, en un oratorio o en el muro de una cruz cubierta. También en otras regiones hispánicas, este es uno de los tipos más repetidos, junto con la Virgen con el Niño<sup>666</sup>. A finales de la Edad Media, por ejemplo, el reverso de los *cruceiros* gallegos está ocupado por la imagen de María con su hijo o con Cristo muerto, como Virgen de Piedad, o simplemente sin Él, como Virgen de las Angustias, tipo que comparte con las cruces bretonas<sup>667</sup>. En estas

---

<sup>664</sup> Timmermann, A., *Staging the Eucharist. Late Gothic sacrament in Swabia and the Upper Rhine*, tesis, University of London, 1996.

<sup>665</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, pp. 20-39.

<sup>666</sup> González de Durana, J.; Barañano, K., *op. cit.*, 1983.

<sup>667</sup> Castela, A., *op. cit.*, 1992, pp. 32-33. Se trata de un tipo iconográfico alemán, *Vesperbild*, originado en los conventos de monjas del valle del Rin, a principios del siglo XIV. Se extendió a Francia y penetró en el área mediterránea más tarde, especialmente a través de la *Pietá* de Miguel Ángel. *Vid. Lux Mundi*, *op. cit.*, cat. exp., p. 250. No obstante, pese a no prodigarse entre las imágenes escultóricas valencianas,

últimas, no obstante, junto a los Calvarios de las cruces cementeriales, también encontramos imágenes de la Anunciación, la Adoración y otras escenas de la infancia de Cristo.

Son igualmente frecuentes en Valencia, aunque no ocupan un lugar predominante<sup>668</sup>, ni siquiera la Piedad, pues durante la Edad Media se representa siempre en el capitel. Tampoco se encuentra ligada a cruces cementeriales que, por otro lado, son pocas en comparación con las ubicadas en otros emplazamientos, siendo el ejemplar más claro la *creu dels Avinyó* o *del Fossar* de Catí (ficha nº 106). A diferencia de las cruces que pueblan la geografía francesa, e incluso la gallega (cruces de cementerio, de encrucijadas, etc.), los grupos son bastante reducidos entre las valencianas.

Y en aquellas, la Virgen no es siempre el contrapunto de Cristo. A finales de la Edad Media, el *Ecce Homo*, muy común en este período, se ubica igualmente detrás del Crucificado. También en el anverso, la Crucifixión puede variar respecto a las cruces valencianas. No siempre aparecen la Virgen y san Juan junto al crucificado, sino los dos ladrones<sup>669</sup>. La escena también se combina, a veces, con el Entierro o la Ascensión, escenas igualmente cristológicas, que difícilmente encontramos en Valencia. Por el contrario, es más común la Natividad, que aparece bajo ciertas imágenes francesas de la Virgen, o los ciclos de la infancia, la vida pública y la Pasión de Cristo, que en Francia se desarrollan en los fustes. Por último, se representan santos patronos, protectores contra la peste o durante las peregrinaciones<sup>670</sup>.

Si nos centramos en la Crucifixión del anverso, las cruces valencianas presentan a María y san Juan Evangelista en el brazo horizontal de la cruz, disposición minoritaria en la península (salvo Cataluña) y Europa, donde aparecen normalmente a los pies del crucificado, bien directamente sobre la base que sustenta la cruz, o en un travesaño añadido a tal efecto, que según Franco Mata es de origen sienés<sup>671</sup>. Una de las pocas excepciones en territorio valenciano es la *creu del Molí* o *de les Eres* de Vilafranca (ficha nº 177), a parte de la cruz del camino de Valencia de Xàtiva (ficha nº 187), a la

---

este tipo iconográfico aparece en algunas cruces de término.

<sup>668</sup> En las imágenes devocionales valencianas, sin embargo, sí que era frecuente el tipo iconográfico de la Piedad, cuya representación más antigua data de 1421. *Vid.* García Marsilla, J. V., “Imatges a la llar. Cultura material i cultural visual a la València dels segles XIV i XV”, *Recerques*, 43 (2001), p. 173.

<sup>669</sup> Castelao, A., *op. cit.*, 1992, p. 40.

<sup>670</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, p. 140.

<sup>671</sup> Franco Mata, A., “Un tipo de cruz de plata de taller burgalés del siglo XV y probables derivaciones”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 12 (1994), p. 118.

que nos referiremos en más de una ocasión, pues no sólo presenta particularidades formales, sino también tipológicas. La presencia de María y san Juan en el travesañ horizontal de las cruces valencianas se corresponde con la de otros santos en el reverso, ubicados de manera similar, aunque sin llegar a formar una escena narrativa. Ello contrasta con la casi total ausencia de figuras en el fuste, otra diferencia significativa respecto al resto de conjuntos europeos.

Puestos a buscar semejanzas con cruces de otras regiones y/o manifestaciones artísticas, es inevitable fijarse en la semejanza estructural con las cruces de altar italianas y su original disposición de los personajes del Calvario. Un recrecimiento del travesañ horizontal aloja los bustos o figuras de cuerpo entero de la Virgen y san Juan, mientras que la parte inferior del travesañ vertical se ensancha para albergar el cuerpo contorsionado de Cristo, una serie de figuras o escenas y, en ocasiones, los dos personajes anteriores. Esporádicamente, encontramos también representaciones del Tetramorfos en los extremos de la cruz que, en las valencianas, resulta igualmente raro. No así en las cruces procesionales, en las que es muy frecuente encontrarlo, como luego tendremos ocasión de ver.

En numerosas ocasiones, se ha puesto de relieve la relación de Valencia con Italia<sup>672</sup>, pero conviene aportar una nueva cuestión para la reflexión. Las cruces de altar italianas se generalizaron en el XIII y se ubicaron en iglesias franciscanas con la intención de enfatizar la humildad y el sufrimiento de Cristo<sup>673</sup>; algunas, de pequeño formato y convertidas en imágenes de devoción, fueron transformadas en cruces procesionales pintándolas por ambas caras<sup>674</sup>. Sin embargo, la coincidencia estructural de estas obras con las cruces de término no implica necesariamente una influencia directa de unas sobre otras.

No hay constancia de que ninguna cruz de este tipo haya llegado a Valencia, aunque si tenemos noticia de un importante conjunto de iconos marianos, algunos de los cuales se han conservado, que no sólo dan testimonio de la relación de Valencia con Italia, sino también de su conexión con Oriente a través de la península itálica. Vale la pena, no obstante, mencionar el Cristo crucificado de la Seo de Xàtiva, una obra de hacia 1400, pintada sobre la silueta recortada del crucificado, que ha sido representado

---

<sup>672</sup> Vid. capítulo 8. Leyendas y tradiciones.

<sup>673</sup> Derbes, A.; Neff, A., "Italy, the Mendicants Orders, and the Byzantine Sphere", en Evans, H. C. (ed.), *op. cit.*, p. 456.

<sup>674</sup> Belting, H., *op. cit.*, 1990, pp. 145-146; Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 482.

en ambas caras. Perteneciente al gótico internacional, su relación con las cruces de altar italianas no parece ir más allá del medio utilizado para representarlo.

Tampoco conocemos datos, pese a la interrelación existente entre las artes ya en la Edad Media, sobre ningún pintor, y menos de procedencia italiana, que haya podido tomar parte en el diseño de monumentos de piedra, a diferencia de lo que ocurre con los orfebres<sup>675</sup>. Los pintores, no obstante, participaban activamente en la realización de las cruces, ya que la mayoría de ellas, sino todas, estaban pintadas como cualquier otra escultura (fig. 345), práctica común a otras regiones. Pintores de los siglos XIV al XVI aparecen citados en la documentación municipal de la ciudad de Valencia<sup>676</sup>, junto a escultores igualmente reconocidos –algunos de los cuales también trabajaban en la catedral–, bien rematando el trabajo con decoración pictórica, bien restaurándolas.



Fig. 345. Reproducción de la *creu de la Placeta* de Castellfort (Castellón de la Plana).

Por lo que respecta al ámbito iconográfico, las cruces valencianas de época medieval se caracterizan, invariablemente, por la presencia de la Virgen, prácticamente siempre con el Niño, en una de las caras. Suele aparecer incluso dos veces: presidiendo el reverso y formando parte de la escena de la Crucifixión con san Juan Evangelista. La actitud doliente propia de estos personajes en escenas del Calvario, tanto pictóricas

<sup>675</sup> Zaragoza Catalán, A., *op. cit.*, 2015, p. 28.

<sup>676</sup> Carreres Zacarés, S., *op. cit.*, 1927, pp. 83-128.

como escultóricas, permite identificarlos sin lugar a dudas en aquellas cruces que han sufrido desperfectos, como en la *creu de Cap de Vila* de Cincorres (ficha nº 113), donde ambas figuras han perdido la cabeza.

Se aprecian perfectamente, por el contrario, en la cruz del camino de Valencia de Xàtiva (ficha nº 187): María apoya el mentón sobre las manos entrecruzadas en señal de desesperación por la muerte de su hijo, mientras que el discípulo amado se lleva la mano derecha a la mejilla en señal de dolor<sup>677</sup> y con la izquierda sostiene el libro cerrado de su Evangelio. La calidad de esta cruz, una de las mejor labradas de Valencia, permite reconocer en sus rostros la enorme tristeza y agonía por la crucifixión del Hijo de Dios. Como ocurre también con sus elementos decorativos, la minuciosidad en los detalles es remarcable pese a la distancia que imponía a la vista la altura a la que se disponían las cruces, especialmente en Xàtiva.

Se ha planteado la posibilidad, no obstante, cuando las figuras no son reconocibles debido a la fragmentación y deterioro de la obra, o no hay documentación gráfica o escrita que permita identificarla, que el personaje femenino sea María Magdalena. Sin embargo, la fijación de la actitud doliente hace más probable que sea la Virgen quien acompañe a Cristo y complete, por tanto, la escena del Calvario. De esta manera, se respeta la lógica tipológica, si bien así la Madre de Dios aparece doblemente representada, en el anverso y en el reverso. También san Juan, además, puede estar repetido en las escasas cruces medievales donde el Tetramorfos rodea a Cristo, en el anverso de la cruz, o a la Virgen, en el reverso, como en la cruz del camino de Orihuela en Elche (ficha nº 122) o en la *creu de l'Assagador* en Peñíscola (ficha nº 153). También ocurre, por ejemplo, en la anteriormente mencionada cruz del camino de Valencia de la ciudad de Xàtiva (ficha nº 187).

Cabe remarcar, no obstante, que la imagen de María no siempre aparece aislada en el reverso de la cruz. Aunque no forman una escena narrativa, es frecuente encontrarla acompañada de ciertos santos, sobre todo de santas. Normalmente, cuando se completa el anverso con la escena del Calvario, Cristo crucificado flanqueado por la Virgen y san Juan, se establece una correspondencia con el reverso y entonces otros dos personajes acompañan a María. Normalmente, aunque su identificación es complicada en determinadas cruces, se constata una preponderancia de figuras femeninas. La identificación de las santas más comunes nos informa de las devociones preponderantes

---

<sup>677</sup> Shorr, D. C., "The Mourning Virgin and Saint John", *The Art Bulletin*, 22, 2 (jun. 1940), pp. 61-69.



durante la Edad Media, especialmente en relación con los términos municipales, los campos y las comunicaciones, y permite comprender mejor el papel de la Virgen en estas obras y en los lugares donde se erigen.

## 6.7. ¿QUIÉN ACOMPAÑA A MARÍA?

En caso de no poder estar seguros de su identidad, los restos de una palma indican la preponderancia de vírgenes mártires. Pero cuando es posible discernir o intuir determinados atributos, destaca la presencia mayoritaria de santa Bárbara que, en general, suele estar asociada con santa Catalina, pues simbolizan la vida activa y la contemplativa respectivamente. La primera por ser protectora de los militares, mientras que la segunda es patrona de los clérigos<sup>678</sup>. En las cruces de término, también suelen formar pareja, pues su relación, así como su popularidad, se debe sobre todo al haber sido tenidas por protectoras contra la muerte súbita durante la Edad Media<sup>679</sup>, como luego veremos, por lo que fueron más representadas que san Roque o san Sebastián, protectores contra la peste, san Antonio, protector contra el ergotismo, o san Abdón, protector contra el granizo.

Otra de las santas que puede formar pareja con santa Bárbara es santa Lucía, pues si la primera es protectora de los campos y la agricultura contra las tempestades, la segunda protege la vista, que podría establecerse en relación con la de caminantes o viajeros<sup>680</sup>. Ambas ocupan los extremos del reverso del travesaño horizontal en la *creu de Cap de Vila* de Cinctorres (ficha nº 113). En la *creu de les Canals* en La Mata (ficha nº 132) la compañera de santa Bárbara también podría ser santa Ágata, que aparece, junto con santa Catalina, santa Eulalia y san Juan Bautista, en el espigón de la cruz de Cinctorres.

Aunque su presencia es minoritaria, encontramos algunos santos masculinos a ambos lados de la Virgen. Se trata siempre e invariablemente, donde han podido ser

<sup>678</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 2, vol. 3, p. 171. La producción de imágenes en Granada tras la conquista cristiana también privilegió, además de a María, a estas dos santas. Vid. Pereda, F., *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 340.

<sup>679</sup> Franco Mata, A., “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 1-2 (2002), p. 176; Baudoin, J., *op. cit.*, p. 67.

<sup>680</sup> San José Llongueras, L. (coord.), *op. cit.*, p. 462.

identificados, de san Pedro y san Pablo, los principales agentes de la fundación y difusión del cristianismo, que muestran sus atributos más comunes: las llaves y la espada respectivamente, y en algún caso también un libro. La excepcionalidad de la cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ficha nº 187) se manifiesta también en este aspecto. Flanqueando la imagen de María, están san Pedro, a su izquierda, con la llave de las puertas del cielo y un libro cerrado, y san Pablo, a su derecha, sujetando la espada de su martirio.

Son los dos pilares de la institución eclesiástica y actúan, a veces, como sincretización del colegio apostólico. Sin embargo, en tanto que portero del Paraíso, san Pedro era individualmente, y a diferencia de su compañero, un santo muy popular. En las comarcas del norte, por ejemplo, donde encontramos uno de los pocos *peirons* que reproducen su imagen –junto con la de san Pablo–, el de Dalt de Vallivana de Morella (ficha nº 148), hay numerosos templos dedicados a este santo como el de La Pobla de Benifassà o el más antiguo de la ermita de Castellfort y, junto a san Pablo, en Sant Mateu. Más al sur, existía una parroquia de san Pedro como primer templo de la población de Ademuz, así como una cofradía dedicada al santo, junto con otra dedicada a la Virgen, al menos desde mediados del siglo XV<sup>681</sup>. También en el castillo de Montesa, que en época medieval pertenecía al término general de Xàtiva, había una capilla dedicada a ambos santos<sup>682</sup>.

Y en Xàtiva, como en Ademuz, Valencia y otras poblaciones, se dedicó a san Pedro la segunda parroquia de la ciudad, después de la iglesia de la Asunción<sup>683</sup>. Las figuras de la pareja apostólica, que se encontraron tapiadas en la iglesia, podrían haber formado parte de la primitiva portada lateral del templo del siglo XIV<sup>684</sup>. Así mismo, es probable que las imágenes de los dos apóstoles del Museo Municipal, procedentes de la capilla que Alfonso de Borja dedicó a santa Ana en la colegiata, ocuparan un espacio en el arco de la portada, junto con la imagen titular desaparecida.

---

<sup>681</sup> Pues evoca tanto los orígenes de la institución eclesiástica como los inicios cristianos de la villa: el apóstol Pedro fue el primer obispo de Roma y Pedro II de Aragón fue el que arrebató esta villa a los musulmanes en el año 1210, incorporándola a la Cristiandad. La capilla mayor estaba presidida por un retablo bajo la doble advocación de san Pedro y san Pablo, por lo que bien pudiera tratarse de una obra de los siglos XIV o XV. *Vid.* Eslava Blasco, R., *Ademuz y su patrimonio histórico-artístico*, Ayuntamiento de Ademuz, 2007, pp. 19, 22.

<sup>682</sup> *Lux Mundi*, *op. cit.*, cat. exp., p. 323.

<sup>683</sup> Quizás en honor al padre de Jaime I, el Conquistador, el rey Pedro II. *Vid.* Hermsilla Pla, J. (dir.), *op. cit.*, p. 222.

<sup>684</sup> Cebrián Molina, J. L.; Navarro i Buenaventura, B., “Sant Pere i Sant Pau”, *Lux Mundi*, *op. cit.*, libro de estudios, p. 248.

Así pues, el reverso de esta obra sintetiza la tipología de portadas valencianas, como la de los Apóstoles de la catedral metropolitana, que no se limita al apostolado sino que representa a toda la Iglesia, o la homónima de la arciprestal morellana. Ya a principios del siglo XVI, con la posible salvedad de las puertas setabenses, se realiza la primera portada, la principal de la colegiata de Gandia, donde el apostolado se reduce a las figuras de Pedro y Pablo, que con seguridad flanqueaban una imagen mariana, ubicada en el parteluz. En cualquier caso, ambos santos representarían a la Iglesia en la base de la cruz y sobre el soporte monástico del capitel.

Desde la Baja Antigüedad, las imágenes de san Pedro y san Pablo escoltando a la Madre de Dios confieren a María el papel, aunque modesto, de enlace entre la Iglesia nueva y la antigua<sup>685</sup>, pues ella misma ha sido identificada con la Iglesia (*Ecclesia*) personificada y, como tal, actúa como intercesora entre Dios y la humanidad<sup>686</sup>.

## **6.8. LA VIRGEN CON EL NIÑO EN EL REVERSO DE LAS CRUCES DE TÉRMINO**

No deja de ser significativa la ubicuidad de María en las cruces de término y la magnitud de su imagen, ya que ocupa una de las caras, el reverso, al mismo nivel y con el mismo tamaño, o mayor, que el Crucificado. La Virgen se presenta siempre con el Niño en brazos, a diferencia de otros conjuntos, manifestando el misterio de la Encarnación, llevado a término a través de su vientre y del cual ella es el principal instrumento.

Prácticamente todas ellas son imágenes estantes, que responden a esquemas iconográficos similares a las del resto de imágenes escultóricas. Casi todas ellas, como es habitual, sostienen con el brazo izquierdo al Niño, que adopta actitudes diferentes. Sin embargo, en el caso de las Vírgenes que utilizan el brazo derecho, según costumbre del siglo XV –salvo la imagen del reverso de la cruz del camino dels Regatxols en Ares del Mestre (ficha n<sup>o</sup> 87-2) y la de la *creu de Cap Vila o de la Plaça Nova* en Cinctorres (ficha n<sup>o</sup> 113-2)-, la necesidad de trabajar con numerosas fotografías, debido a la pérdida de las imágenes, plantea la duda de si han sido positivadas correctamente. Son

<sup>685</sup> Francastel, G., *op. cit.*, p. 59.

<sup>686</sup> Turner, V.; Turner, E., *op. cit.*, p. 49.

muy pocas las cruces en las que el Niño no aparece, como en el reverso de la cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, en Alfahuir (ficha nº 84-2), del siglo XIV. En la cruz Cubierta del camino de Xàtiva en Valencia (ficha nº 164), el reverso ni siquiera está ocupado por una imagen mariana, aunque la exhaustiva intervención a la que fue sometida por José Aixà, a principios del siglo XX, pudo haber desvirtuado su tipología original, es por ello que no le hemos dedicado una ficha vinculada a la general.

El atributo más repetido entre las imágenes de María es la corona. Resulta difícil, no obstante, calcular el porcentaje de Vírgenes coronadas, pues la mayor parte de ellas se encuentran en un lamentable estado de conservación, incluso en las fotografías tomadas antes de su destrucción. Algunos de estos ejemplares se encuentran en La Mata (cruz de Sant Gil: ficha nº 132-4), Morella (cruz de Santa Llúcia: ficha nº 147-2), Xert (cruz de la calle de Valencia: ficha nº 190-1), Xàtiva (cruz del camino de Valencia: ficha nº 187-6), Bocairent (ficha nº 97-2), Cinctorres (*creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova*: ficha nº 113-2), Cocentaina (cruz del convento de San Sebastián: ficha nº 116-2) o Elche (cruz del camino de Alicante: ficha nº 121-2 y cruz del camino de Orihuela: ficha nº 122-1).

Menos visibles son los objetos que madre e hijo pudieron haber llevado en las manos. En el caso de María, se repiten las flores como en la cruz del convento de San Sebastián en Cocentaina (ficha nº 116-2), en la *creu de les Canals* en La Mata (ficha nº 133-2) y posiblemente en la cruz de Santa Llúcia de Morella (ficha nº 147-2). No obstante, el pésimo estado de las mismas no permite extraer una conclusión fidedigna sobre si la flor es el atributo que más repite en manos de María. En las del Niño, por otro lado, encontramos objetos que también son habituales en el resto de imágenes escultóricas: el orbe aparece en la cruz de Santa Llúcia de Morella (ficha nº 147-2) y en la cruz Cubierta de Mislata (ficha nº 166-2), mientras que en la cruz de Herbés (ficha nº 127-2) y en la cruz del camino de Valencia de Xàtiva (ficha nº 187-6) lo que sujeta Cristo es un pájaro.

De todas ellas, una de las mejor conservadas es, de nuevo, la Virgen de la cruz del camino de Valencia de Xàtiva. La cabeza de María ciñe una corona y con su brazo izquierdo sostiene el Niño, que sujeta entre sus manos un ave con las alas abiertas, símbolo del alma humana que trata de llegar a Dios. La imagen comparte este último atributo con la Virgen de la Seo de la misma ciudad (ficha nº 76), por lo que se ha

relacionado con ella<sup>687</sup>, aunque la presencia del pájaro no implica necesariamente una identificación concreta, debido a la popularidad de este atributo, como hemos visto, en la imaginería medieval. Por otro lado, en ningún lugar se ha reproducido en las cruces de término la correspondiente imagen de culto venerada durante la Edad Media, pues esta última se percibía como única y objeto de una devoción especial, diferente a la veneración que pudieran recibir las imágenes de las cruces. Lo mismo sucede con las procesionales, en las que, según algunos autores, se basaba tanto la decoración como la tipología iconográfica de las pétreas.

## 6.9. OTROS TIPOS ICONOGRÁFICOS EN LAS CRUCES DE TÉRMINO

La mayoría de los investigadores considera que las cruces de término son un trasunto en piedra de las metálicas. De hecho, su ornamentación recuerda el minucioso trabajo de angrelados y microarquitecturas que decoran las cruces de orfebrería<sup>688</sup> y, al menos en las comarcas del norte, podemos establecer una relación entre escultores y orfebres. No obstante, la semejanza entre ambos tipos de cruces no es extensible a su tipología iconográfica. Si bien la orfebrería permite un mayor desarrollo de los programas iconográficos, no explica sus diferencias el medio utilizado, sino sus funciones litúrgicas<sup>689</sup>. Tengamos en cuenta que las cruces de término estaban más cerca del pueblo, acompañándole en los caminos, y más integradas en su cultura visual que cualquier otra obra, como los retablos y, por supuesto, los manuscritos.

Si comparamos ambos tipos de cruces, existe una discrepancia temporal y

<sup>687</sup> Cebrián Molina, J. L., “La creu gòtica del Camí Reial de Valencia”, *Xàtiva. Fira d’Agost* (1987), pp. 48.

<sup>688</sup> Gracia Beneyto, C., *Arte Valenciano*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 153. La profusión de cruces en el término medieval de Morella coincide con el establecimiento a finales del siglo XIV de una escuela de orfebres. La tipología de algunos *peirons* remite a la labor de la familia Santalínea, de orfebres morellanos. El ejemplo más evidente de la relación entre ambos tipos de cruces es la macolla de la cruz de término de Portell de Morella, labrada a modo de un nudo con cabujones en losanjes. *Vid.* Zaragoza Catalán, A., “Sueños de arquitecturas en el episodio gótico valenciano”, *Penyagolosa*, 1 (1999), pp. 11-12.

<sup>689</sup> También Franco Mata es de la opinión que el programa iconográfico de las cruces procesionales está en función de la liturgia. Así, en una serie de cruces burgalesas del primer tercio del siglo XV se recogen dos ciclos, el de la Navidad e infancia y el de la Pasión, que servían de pauta litúrgica para las respectivas procesiones. La presencia en la cruz conservada en el Museo Arqueológico Nacional de los santos Esteban y Lorenzo, ausentes en las cruces de piedra valencianas, parece evidenciar que fue un grupo de diáconos, que tenían a estos santos como patronos, los que promovieron el encargo. *Vid.* Franco Mata, A., *op. cit.*, 1994, p. 122.

cuantitativa en la tipología de ambos. La variedad icónica no es tan limitada en las cruces de orfebrería<sup>690</sup> y, como las de Benicarló (fig. 346), Albocàsser, Benasal, Xàtiva, Ontinyent o Enguera no siempre tienen a la Virgen con el Niño en el reverso. El programa iconográfico de crucifijos tan antiguos como el de marfil de don Fernando y doña Sancha (ca. 1063, Madrid, Museo Arqueológico Nacional) ya incorpora las figuras del Crucificado, el Tetramorfos y Adán de cuerpo entero, mientras que la Virgen y san Juan aparecen en los extremos de cruces románicas. En obras algo más modernas, se constata la introducción, en el reverso, del Pantocrátor, en sustitución del cordero, rodeado del Tetramorfos. Según Franco Mata, se representa el árbol de la cruz o árbol de la vida, que se entona en antífonas de la liturgia del Viernes Santo<sup>691</sup>. Pero algunas de estas imágenes no serán habituales de las cruces de término hasta época moderna.

En las procesionales valencianas realizadas en la Edad Media, el Tetramorfos se representa con frecuencia en los extremos de los travesaños, rodeando al Crucificado. Por el contrario, en las cruces de término, esta tipología es bastante menos común hasta el siglo XVI. Curiosamente, una de las excepciones, junto a la cruz del camino de Orihuela en Elche (ficha nº 122), se encuentra en la ya mencionada cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ficha nº 187), lo que resulta aún más extraordinario pues su datación se remonta al siglo XIV. El Tetramorfos se sitúa en el anverso, mientras que, en el reverso, dos ángeles flanquean las cabezas de la Virgen y el Niño. Ahí radica una de las peculiaridades que hacen de esta obra una rareza en el conjunto de cruces de término valencianas. Por el contrario, la renacentista cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara (ficha nº 238), en la misma ciudad, se ajusta mejor a lo que es habitual en su época: en el anverso, los símbolos de los Evangelistas rodean al Cristo renacentista.

En ambos extremos del reverso, asoman los dos titulares del santuario, pero sólo santa Bárbara es inequívocamente reconocible por la torre con tres ventanas –en alusión a la Santísima Trinidad– que se ha labrado junto a su rostro. La cruz fue erigida por los gremios de obreros y carpinteros, como se puede apreciar en el escudo del capitel. La devoción a san José, su santo patrón, se empezó a extender a partir de finales del siglo XV, pero no se difundió ampliamente hasta el siglo XVI, mientras que la de santa Bárbara, como hemos visto, es bastante más antigua. A ella sola estuvo dedicada la ermita medieval y, si su cotitularidad se debe al hecho de que fue patrona del gremio de

---

<sup>690</sup> Cots Morató, F. de P., “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (ss. XIV-XX)”, *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 47-74.

<sup>691</sup> Franco Mata, A., *op. cit.*, 1994, p. 123.

obreros de la villa de Xàtiva, su presencia en este lugar es un remanente de la devoción y la tipología iconográfica medieval<sup>692</sup>.



Fig. 346. Cruz procesional, taller de Morella, último cuarto del s. XIV, Benicarló (Castellón de la Plana), iglesia parroquial de San Bartolomé.

Algo parecido sucede con el símbolo eucarístico del pelícano, presente en numerosas cruces procesionales pero escasamente representado en las de piedra hasta el siglo XVI, como en la de Moncada (ficha nº 215) o Foios (ficha nº 211). Si bien, hay

---

<sup>692</sup> Cabe hacer notar también que, pese a la presencia del Niño, una media luna apocalíptica, a los pies de María, introduce un matiz inmaculista que la tipología posterior fijará definitivamente. Sobre su cabeza, un busto de Dios padre sostiene un orbe rematado por una cruz, mientras que con la otra mano señala hacia abajo, a la Inmaculada Concepción, por medio de la cual se llevó a cabo la Encarnación de su hijo, que María sostiene en sus brazos.

excepciones y el pelícano también aparece, sobre el Crucificado, en la cruz de Cullera<sup>693</sup> (ficha nº 210), datada en el siglo XV. Esta tipología, más propia del siglo XVI, otorga un sentido más pasional y cristológico a las cruces.

Durante el siglo XIV, pero sobre todo el XV, las cruces procesionales se cargan de significación teológica, mientras que las de piedra se encuentran sujetas a su original carácter devocional que muestran imágenes como las de santa Bárbara, pese a concesiones como la incorporación de los apóstoles Pedro y Pablo. La cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara de Xàtiva (ficha nº 238) es un buen ejemplo del incremento del trasfondo teológico en estas obras a partir del siglo XVI.

La tipología iconográfica del resto de piezas de las cruces de término también merece ser tomada en cuenta, pues no sólo se encuentra estrechamente ligada a la de la cruz, sino que es eminentemente mariana. Soportan imágenes las macollas (*creu de la Font* en Portell de Morella: ficha nº 154-1), espigones (*creu de Cap de Vila* de Cinctorres: 113) e incluso el mismo fuste (cruz del camino del Grao de Valencia: ficha nº 167, también la de Almàspera, aunque las excesivas intervenciones reducen su fiabilidad: ficha nº 165), pero destaca sobre todo la tipología iconográfica del capitel, sobre el que algunas cruces apoyan directamente. Además, son las piezas mejor conservadas y las que aportan una mayor seguridad a la hora de interpretarlas. El capitel es también el elemento más particular de las cruces de término, pues es donde las devociones privadas o comunitarias se manifiestan más abiertamente. En la mayoría de los casos, también es el lugar donde se exhibe el escudo del reino y/o de la población o el del noble que las ha sufragado.

El tema más representado en los capiteles que se conservan es la Adoración de los Magos (*creu de Cap de Vila* de Cinctorres: ficha nº 113-11, *creu de les Canals* de La Mata: ficha nº 133-5 y cruz del camino de La Jana de Traiguera: ficha nº 163-4), seguido de la Anunciación (cruz de Sant Joan en Villores: ficha nº 182-1, cruz de Sant Gil de La Mata: ficha nº 132-7, cruz en La Salsadella: ficha nº 138-1). El resto, con un único ejemplar constatado, son escenas de la Natividad (cruz de Maset del Portell de Morella: ficha nº 155-2), la Presentación de Jesús y la purificación de María (cruz de Sant Gil de La Mata: ficha nº 132-9), la Piedad (cruz de Sant Joan en Villores: ficha nº 182-2) o la Coronación de la Virgen (*creu de Cap de Vila* de Cinctorres: ficha nº 113-

---

<sup>693</sup> Curiosamente, además, el santo que se encuentra junto a la Virgen, en el anverso, irreconocible debido al deterioro de la imagen, viste un hábito, y se trata por tanto de un monje, cuya presencia no se corresponde con la tipología iconográfica habitual.



13), todas ellas escenas marianas pese a formar parte también del ciclo de la infancia de Cristo. En menor medida, encontramos imágenes de temas no relacionados con la Virgen, como la Transfiguración (cruz de Santa Llúcia de Morella: ficha nº 147-3), Cristo portando la cruz (*creu de les Canals* de La Mata: ficha nº 133-6) o los instrumentos de la Pasión (cruz del camino de Alicante de Elche: ficha nº 121).

De las tres imágenes de la Adoración de los Magos, sólo la de Cincorres (ficha nº 113-11) se conserva lo suficientemente bien como para apreciar una protuberancia en la cabeza de María que podría ser una corona. Este atributo en una imagen aparentemente narrativa es significativo. La Virgen ya había aparecido coronada en escenas de la Adoración y ello contribuyó, en su momento, a la formación de las imágenes triunfales de María. La Virgen se presenta, por tanto, en la cruz de Cincorres, como Madre de Dios, pues el tema incide en el reconocimiento de la divinidad de Cristo, pero también como madre del Rey de Reyes y, por tanto, como reina del cielo y de la tierra<sup>694</sup>. Así la vemos en la Coronación representada en la parte posterior del capitel. Por otro lado, el tema de la Adoración de los Magos, en el que se reconoce la universalidad del sacrificio redentor del Hijo de Dios, implica también el reconocimiento de la función corredentora de María<sup>695</sup>.

En definitiva, las cruces de término en Valencia se caracterizan por la presencia prácticamente ineludible en el anverso de la Virgen<sup>696</sup>, de pie, con el Niño en brazos. También define el conjunto valenciano la presencia de santas o santos protectores, que conforman una lista relativamente limitada: santa Bárbara, santa Catalina, santa Lucía, santa Ágata, san Pedro, san Pablo, san Miguel, san Juan Bautista, etc., así como determinadas escenas de la vida de María y de la infancia de Cristo: la Anunciación, el Nacimiento o la Adoración de los Reyes, la Presentación en el templo, etc. Podemos concluir, por tanto, que las cruces de término, pese a tratarse de obras intrínsectamente cristológicas, en territorio valenciano adquieren un carácter eminentemente mariano.

<sup>694</sup> Así es como ha interpretado Azcárate la misma escena en el tímpano este de la puerta de Platerías de la catedral compostelana. Esta obra, realizada varios siglos antes que las obras que nos ocupan, tendría un carácter conceptual y habría sido utilizada para combatir las herejías sobre las naturalezas de Cristo, junto a una serie de episodios dedicados a su Pasión. Vid. Azcárate, J. M. de, "La Portada de las Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, 36, 141 (en.-mar. 1963), pp. 1-20; Melero Moreno, M. L., "Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica", *Lambard*, 15 (2002-2003), pp. 126-127.

<sup>695</sup> Franco Mata, A., *op. cit.*, 1994, p. 111.

<sup>696</sup> María también estaba presente en otros caminos de Europa, a juzgar por la existencia de *Marienhäuser* (casas de María) en Alemania. Vid. Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 82.

## 6.10. VIRGEN DE LA MISERICORDIA

Pero donde el papel como mediadora de María queda expresamente manifiesto es en el Juicio Final esculpido en el coro alto de la iglesia morellana, en las primeras décadas del siglo XV (fig. 347). A un lado y otro de Cristo, las figuras de su madre y san Juan Evangelista, que le habían acompañado a los pies de la cruz y, en el caso de María, había sido entronizada a su lado, interceden ante un Cristo justiciero, que muestra las llagas de su Pasión. Esta composición, que tuvo su origen en Francia, en los siglos XIII y XIV, muestra hasta que punto Valencia, como el resto de Europa, había depositado sus esperanzas en la Madre de Dios.

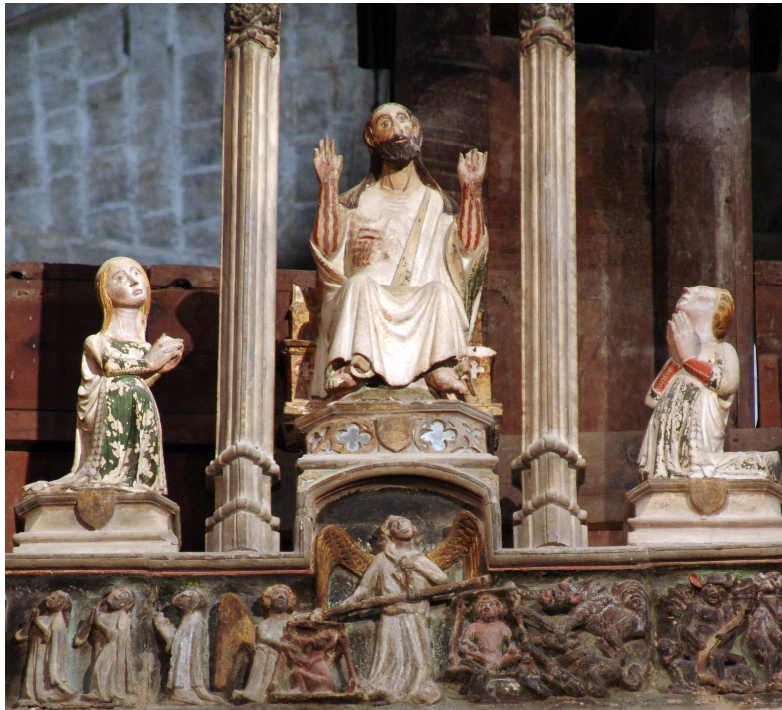


Fig. 347. *Juicio Final* (detalle), principios del s. XV, Morella (Castellón de la Plana), coro alto de la iglesia arciprestal de Santa María.

En otros casos, la Virgen no sólo intercede sino que despliega su manto para defender a sus devotos, se trata de la Virgen de la Misericordia. La encontramos, excepcionalmente, en el capitel de una de las cruces de Culla (ficha nº 118-1). La singularidad de esta imagen se debe, por un lado, a que es la única de este tipo que encontramos en una cruz de término y, por otro, a su temprana datación (entre la

segunda mitad del siglo XIV y la primera del XV), pues la aparición en Valencia de este tipo iconográfico se había retrasado al siglo XV, coincidiendo con la expansión del mismo, surgido dos centurias antes<sup>697</sup>. Es por ello que, pese a la tosquedad de la imagen, debida también al estado de deterioro del capitel, la presencia de una Virgen de la Misericordia podría indicar una datación algo más moderna para esta obra.

En cualquier caso, la protección de María se pone en evidencia de manera notable en obras ya del siglo XV. Realizadas bajo la dirección de Pere Compte, dos de estas imágenes se encuentran en claves de bóveda. Una de ellas, en el pasillo de acceso a la antigua aula capitular, actual capilla del Santo Cáliz, de la catedral de Valencia (fig. 348) y la otra en la capilla de la Lonja (fig. 349). Aunque ambas tienen en común que centran bóvedas apoyadas en ménsulas con los símbolos de los Evangelistas, naturalmente, los que buscan protección bajo el manto de la Virgen no son los mismos: los canónigos en la primera y los jurados en la segunda buscan una especie de imagen corporativa. Aunque ya renacentista, un tercer ejemplar de este tipo merece ser tenido en cuenta, pues se lleva a cabo a finales del siglo XV. Se trata de la imagen que se encuentra sobre la puerta del Hospital Real de Xàtiva (fig. 350). Dos ángeles ayudan a María a extender su manto sobre un numeroso grupo de personas.



Fig. 348. *Virgen de la Misericordia*, reproducción de una clave de bóveda del s. XV, Valencia, pasillo de acceso a la capilla del santo Cáliz de la catedral.

Fig. 349. *Virgen de la Misericordia*, clave de bóveda, finales del s. XV, Valencia, capilla de la Lonja.

<sup>697</sup> Mateo Gómez, I., *op. cit.*, p. 341.



Fig. 350. *Virgen de la Misericordia*, finales del s. XV, Xàtiva (Valencia), fachada del Hospital Real.

La escasez de imágenes de este tipo iconográfico quedaría suplida por la devoción que en seguida suscitó la Virgen de los Desamparados (ficha nº 61). Aunque se trata de un tipo iconográfico en sí mismo, debido a la presencia a sus pies de los santos inocentes y a su advocación, se encuentra estrechamente relacionado con el anterior. Ni que decir cabe que el manto que la asemeja a las imágenes anteriormente mencionadas es un añadido posterior.

Respecto a la Virgen de la Misericordia, Belting ha llamado la atención sobre su correlación con el Varón de Dolores (*Imago Pietatis* o *Christus Patiens*), que recibe el título de “Misericordia del Señor” en un díptico bohemio. De ambos se espera que sean compasivos, María por su papel maternal y Cristo por su sufrimiento, puesto al servicio del perdón de los pecados. De la relación de este último tipo iconográfico con las cruces de término trataremos en un capítulo posterior.

## 7. Advocaciones de las imágenes valencianas de la Virgen

Así como la tipología y las particularidades icónicas de cada una de las imágenes de culto, también la advocación a la que responden nos aporta una valiosa información para interpretar su función en el contexto de la Valencia medieval. Conviene, por tanto, que prestemos atención a la gran variedad de nombres y titulaciones que recibió María durante los últimos siglos de la baja Edad Media, una de las épocas más prolíficas por lo que respecta a los nombres de la Madre de Dios.

Dice Belting, refiriéndose a los iconos, que

si los tipos y los nombres podían asociarse libremente, porque introducían significados propios, [...] se abre un nuevo campo de investigación histórica. Primero debemos comprender esos significados añadidos que en una misma imagen pueden expresar pensamientos contradictorios, a saber, a través de la forma elegida, en la que se hace visible la figura, y del nombre con el que se la glosa<sup>698</sup>.

Este capítulo es fundamental en nuestro estudio, sobre todo en el momento en que tipo iconográfico y advocación no coinciden en una misma imagen y, la mayoría de las veces, es esta última la que predomina en la consideración de la misma. El peso de la advocación pone en evidencia el poder del lenguaje pues, según la epistemología medieval, *vox significans rem*<sup>699</sup>. Introducimos, por tanto, una nueva etapa en el proceso iconográfico-iconológico, exclusiva de las imágenes cultuales marianas (y cristológicas), que se sitúa entre ambas.

---

<sup>698</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 46.

<sup>699</sup> Camille, M., "Seeing and reading: some visual implication of medieval literacy and illiteracy", *Ars History*, 8, 1 (mar. 1985), p. 30.

Los títulos de la Virgen se pueden clasificar básicamente en dos grandes grupos: las advocaciones soteriológicas y populares-circunstanciales<sup>700</sup>. Las primeras responden a los misterios de la vida de María, que están íntimamente relacionados con los de Cristo, mientras que las últimas hacen referencia a determinados acontecimientos y circunstancias espacio-temporales que el pueblo ha relacionado de alguna manera con la Virgen o en los que ha encontrado signos de una intervención de María. Entre las advocaciones populares es posible encontrar algunas que derivan de algún misterio de la Virgen, el cual no siempre es evidente. Se trata de títulos soteriológicos popularizados.

Las advocaciones marianas comenzaron a ser aplicadas a las imágenes de la Madre de Dios hacia el siglo XIII o, lo más pronto, a fines del XII. Para esa época había decaído mucho la participación del pueblo en las prácticas litúrgicas. En cambio fueron apareciendo ciertas “corrientes espirituales” y “devociones extralitúrgicas” (novenas, gozos, peregrinaciones, etc.). Eso ocasionó el que, en vez de aplicarse advocaciones de carácter evangélico-litúrgico, se prefirieran las de otro estilo, según las nuevas tendencias devocionales.

Así, no es de extrañar que nos hayan llegado en número relativamente más escaso esas “vírgenes” con advocaciones tomadas de los Misterios evangélicos de la vida de María y sean más abundantes las populares o popularizadas, a excepción de las que se refieren a los Misterios de la Inmaculada, los Dolores de María y su Asunción. Especialmente significativa en esta época es este último tipo iconográfico-advocación, pues el resto no alcanzará un desarrollo pleno hasta época moderna. Por ejemplo, el número de poblaciones valencianas que tienen a la Virgen de Agosto (Asunción) como titular es considerable<sup>701</sup>.

En cuanto a los títulos soteriológicos, a veces también los populares, Valencia no puede desligarse de las corrientes europeas y menos aún de las catalano-aragonesas.

---

<sup>700</sup> Vesga Cuevas, J., *Las advocaciones de las imágenes marianas veneradas en España*, Valencia, CESPUSA, 1988, p. 141.

<sup>701</sup> Alaquàs, Albaida, Alboraya, Andilla, Aiello de Rugat, Aiora, Benaguassil, Bocairent, Carcaixent, Carlet, Castelló de Rugat, Cocentaina, Foios, la colegiata de Gandia, la colegiata de Xàtiva, Llíria, Llutxent, Montserrat, Montesa, Museros, Navarrés, Oliva, Ontinyent, Pego, Ribarroja, Torrent, Utiel, Villanueva de Castellón.

Cabe destacar la Virgen de la Asunción de Elche (fig. 341), con advocación soteriológica –también ha sido llamada Virgen del Mar– pese a que una leyenda la equipara a las vírgenes encontradas: en 1370 -o 1266, unos años después de la conquista por Jaime I-, el guardacostas ilicitano Francesc Cantó encontró en la playa del Tamarit –hoy en el término de Santa Pola- un arca señalada con las palabras *Soc per a Elx*, la imagen de la Virgen y la consuetud con la música y letras del *Misteri*. La historia de su hallazgo en el mar se ha datado entre la tercera década del siglo XVII y la segunda del XVIII y es posterior a los orígenes del *Misteri*, que aquella también intenta explicar. Vid. Miquel Juan, M., *op. cit.*, pp. 291-297.

Entre las advocaciones soteriológicas popularizadas destaca la Virgen de Gracia: Altura (ficha n<sup>o</sup> 19), L'Ènova (ficha n<sup>o</sup> 35), Gandia (ficha n<sup>o</sup> 36), Gorga (ficha n<sup>o</sup> 38), Peñíscola (ficha n<sup>o</sup> 49), Vallibona (ficha n<sup>o</sup> 67), Vila-real (ficha n<sup>o</sup> 69) y el icono de la iglesia de San Agustín de Valencia (fig. 354), del que luego hablaremos, con una notable devoción en época medieval. Se trata de un título genérico, que no sólo alude a las gracias con las que Dios dotó a la Madre de su hijo, sino también a las que dispensaba a la humanidad a través de ella. San Bernardo, por ejemplo, en su famoso sermón para la fiesta de la Natividad de María, *De aquaeducto*, afirmaba que la Virgen es el canal por el que nos llegan las aguas de la gracia, pues Dios quiere que recibamos todo por María<sup>702</sup>. Así mismo, relacionada con esta advocación medieval está la de la Virgen de los Desamparados<sup>703</sup> (ficha n<sup>o</sup> 61).

Uno de los títulos más llamativos entre las imágenes que son objeto de nuestro estudio es el de Loreto. No se trata de una advocación soteriológica, tal como las hemos definido. El nombre de la imagen original, tomado de su lugar de origen, es circunstancial en la población donde se venera pero, por haber traspasado fronteras y carecer de una significación popular-circunstancial en Valencia, actúa como genérico en el caso que nos ocupa. Dicho esto, cabe justificar la razón de haberlo tildado de llamativo, pues la tipología original de la Virgen de Loreto no se ve reflejada en ninguna de las imágenes valencianas que llevan su nombre<sup>704</sup>. Por no hablar de que, en época moderna, se va a generalizar una forma de representarla completamente diferente a la primigenia.

La Virgen del Oreto de L'Alcúdia (ficha n<sup>o</sup> 15), que no de Loreto, es en realidad una Virgen de la Leche, que a diferencia de otras imágenes de este tipo iconográfico, como la de Torres Torres (ficha n<sup>o</sup> 56), ha perdido, si es que alguna vez lo tuvo, su advocación soteriológica original. Lo mismo ocurre con la Virgen del Rebollet de Oliva (ficha n<sup>o</sup> 45). En el caso de la imagen alcudiana, su nombre ya está documentado en época medieval. Conocida originalmente como Santa María del Castell, ya que su capilla se fundó en una fortaleza en el tercer cuarto del siglo XIII, la tradición la considera un regalo de Inocencio V a Pelegrí de Montagut, señor de L'Alcúdia, que la

<sup>702</sup> “*Advocatum habere vis et ad ipsum? Ad Mariam recurre [...] Exaudiet utique Matrem Filius, et exaudiet Filium Pater. Filioli, haec peccatorum scala [¿Quieres tener un abogado igualmente para con Él? Pues recurre a María [...] Oirá sin duda el Hijo a la Madre, y oirá el Padre al Hijo. Hijos amados, ésta es la escala de los pecadores]*” (PL CLXXXIII, 441).

<sup>703</sup> Ruiz i Quesada, F., “*Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...] Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordres mendicants*”, *Lambard*, 15 (2002-2002), p. 163.

<sup>704</sup> *Lux mundi, op. cit.*, cat. exp., pp. 590-593.

ofreció al pueblo en 1276. Pero el primer documento que hace referencia a la imagen de la Virgen del Oreto es el de la fundación de su capilla y data de 1492: el 2 de mayo, Ramon de Montagut modifica su testamento y ordena la construcción de una capilla, donde instituye un beneficio a la Madre de Dios. Sin embargo, la advocación que se manifiesta aquí es la de *Verge Maria de l'Orito* y, hasta el siglo XIX, ésta variará entre l'Orito, Lloreto, del Oreto, del Loreto, Orilo, Orito, l'Oreto<sup>705</sup>, etc.

En cualquier caso, es indudable que el título de la imagen alcudiana hace referencia a la Virgen de Loreto, realizada por el evangelista san Lucas<sup>706</sup>, según la tradición, y venerada en la ciudad italiana del mismo nombre, donde se conserva la santa casa de la Madre de Dios, trasladada desde Nazaret para protegerla de la invasión islámica; aunque la tipología de ésta no se corresponde con la de una Virgen de la Leche, como la de L'Alcúdia. Pero la diversidad tipológica es una característica común a muchas otras imágenes marianas con esta devoción, especialmente en tierras valencianas. Así pues, el segundo ejemplar que debe su nombre a la imagen italiana es la Virgen del Orito de Monforte del Cid (fig. 389), una minúscula imagen sedente de María, cuya leyenda ubica su descubrimiento en el siglo XVI. También del siglo XVI es la Virgen de Loreto de L'Ollería, encontrada en fecha incierta, en esa misma centuria, por un labrador cuyos bueyes inclinaron la cabeza al pasar por un determinado lugar.

Algo parecido ocurrió con la Virgen de las Nieves, venerada en Roma desde el siglo IV. Se constatan dos imágenes medievales con esa advocación en territorio valenciano, en La Mata (ficha nº 42) y en Aspe y Hondón de las Nieves (ficha nº 40), sin que ninguna de ellas responda tipológicamente al prototipo original, ni siquiera son semejantes entre ellas. Tampoco lo hace la Virgen del Pópul de Torrent (ficha nº 64), cuyo prototipo es un icono romano.

Si bien las advocaciones soteriológicas son significativas, es mayor el interés de las populares, pues son reflejo de las circunstancias concretas de una determinada comunidad. Como veremos, la especial devoción que se les rendía respondía, en muchos casos, a su condición de seña de identidad de un pueblo o región<sup>707</sup>.

---

<sup>705</sup> A. P. C. C. Protocolo 26.640, notario Francesc Menor, 2 de mayo de 1492, Castell de l'Alcúdia, cit. por Vallés Borrás, V., *V centenario fundación de la capilla de la Virgen del Oreto. L'Alcúdia 1492-1492*, L'Alcúdia, Comunidad parroquial de San Andrés apóstol, 1992, p. 13.

<sup>706</sup> Padilla, F. de, *Historia de la Santísima casa y devotísimo Santuario de Nuestra Señora de Loreto*, Madrid, 1588, cit. por Vallés Borrás, V., *op. cit.*, p. 26

<sup>707</sup> "Este segundo tipo de advocaciones [de lugar] sirve como medio de intensificar la relación de un determinado ser sobrenatural con un grupo social más concreto. Ese grupo puede ser el pueblo o la



Independientemente de su tipología iconográfica, el supuesto hallazgo de algunas imágenes en montañas, cuevas, fuentes o árboles se ha plasmado, a menudo, en sus advocaciones. Aunque lo más probable es que fuera al revés, es decir, que la leyenda se creara para justificar la advocación y para dotar a estas obras, como ya hemos avanzado, de una consideración superior, de la que ya gozaron algunas imágenes orientales durante la alta Edad Media.

Algunos de los títulos más frecuentes son los que se refieren a árboles o arbustos. Albert-Llorca afirma que la creación de una tipología basada en los hallazgos de estas imágenes, es decir la presentación de María en majestad sobre el tronco de un árbol a modo de trono, ilustra perfectamente la función mediadora de la Virgen. Situada entre el cielo y la tierra, muestra su venida del más allá para interceder en favor de los hombres. La autora considera que los árboles más repetidos son los de gran tamaño: olmo, pino o roble<sup>708</sup>. En Valencia, sin embargo, son otras las especies que encontramos y la mitad son arbustos: Virgen del Olivar en Alaquàs (ficha nº 13), Virgen del Albuixech o Arborser (madroño) en Albuixech (ficha nº 14), Virgen de la Murta (mirto) en Alzira (ficha nº 20), Virgen del Lledó (almez) en Castelló de la Plana (ficha nº 28). Aunque no han quedado reflejados en la advocación de sus respectivas imágenes, árboles como el almez o el olivo también están presentes en el descubrimiento de la Virgen del Don de Alfafar (ficha nº 16) y la Virgen del Castillo de Agres (ficha nº 12) y en el de la Virgen del Rebollet de Oliva (ficha nº 45) y la Virgen de Aguas Vivas de Carcaixent (ficha nº 26) respectivamente. A éstos hay que añadir la morera, protagonista en el hallazgo de la Virgen de la Salud de Algemesí (ficha nº 17) y en la tradición de la Virgen de la Fuente de Villalonga (ficha nº 70).

Así pues, la morera, el olivo, el almez o el mirto son representativos del paisaje y la economía agrícola del reino de Valencia. La Virgen de la Naranja (ficha nº 46), por el contrario, debe su título al orbe anaranjado que porta en su mano. Sin duda, se trata de una advocación popular-circunstancial y, dada la nula representatividad de este producto en la comarca donde se venera, creemos poco probable que tenga un origen medieval. El agua, por otro lado, un elemento tan precioso en gran parte del territorio,

---

parroquia: tenemos entonces, las advocaciones patronales, que dan unidad y sentido de grupo a las unidades sociales. En otros casos –que son las advocaciones de santuarios- el grupo no coincide con las unidades sociales básicas. Su función social consiste precisamente en evitar que la sociedad se divida en grupos aislados y sin intercomunicación; facilitan la interrelación entre unidades sociales distintas”. *Vid.* Mariño Ferro, X. R., *op. cit.*, pp. 14-15. Ese podría ser el caso de santuarios como el de San Juan de Peñagolosa, que atrae en peregrinación o romería a numerosas poblaciones de la comarca.

<sup>708</sup> Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, p. 82.

tiene también una presencia importante, tanto en los títulos de imágenes marianas, como en su hallazgo legendario. Así, encontramos la advocación de Virgen de la Fuente en Castellfort (ficha nº 27), en El Portell de Morella (ficha nº 51) y en Villalonga (ficha nº 70); mientras que en Traiguera se venera a la Virgen de la Fuente de la Salud (ficha nº 57). Esta última habría aparecido además en el interior de una fuente, y dentro de un estanque, que recibió el nombre de Clot de la Mare de Déu, la Virgen de la Misericordia de Burriana (ficha nº 25). También el agua que destilaba la Cueva Santa (ficha nº 18) tenía propiedades curativas, según la tradición.

Sin embargo, las advocaciones que más se repiten son las que hacen referencia a la toponimia del lugar donde fueron encontradas, bien un accidente geográfico (montañas, cueva, barranco), una población o un enclave concreto de la misma. Así, destacan la Virgen de Albuixech en Albuixech (ficha nº 14), la Virgen de la Cueva Santa en Altura (ficha nº 18), la Virgen del Sargar (barranco) en Herbés (ficha nº 39), la Virgen de la Murta (valle) en Alzira (ficha nº 20), la Virgen del Puig en El Puig de Santa Maria (ficha nº 53), la Virgen de Vallivana (barranco) en Morella (ficha nº 44), la Virgen del Rebollet en Oliva (ficha nº 45), la Virgen de Campanar (ficha nº 58), la Virgen del Puig (colina) en Xàtiva (ficha nº 75), la Virgen de la Balma en Zorita del Maestrazgo (ficha nº 79) o la Virgen de la Seo en Xàtiva (ficha nº 76); mientras que la Virgen de Aguas Vivas en Carcaixent (ficha nº 26) recibe el nombre del cenobio donde fue venerada. No obstante, ninguna advocación se repite tanto como la Virgen del Castillo: Agres (ficha nº 12), Chiva (ficha nº 32), encontrada en 1609, Corbera (ficha nº 33), Cullera (ficha nº 34), Montesa (ficha nº 43) y Polinyà del Xúquer (ficha nº 50).

Dado el papel de estas imágenes marianas en la vertebración de una determinada comunidad y en su dotación de identidad propia, adquiere sentido la abrumadora cantidad de advocaciones toponímicas -o incluso vegetales, en tanto que son representativas de una zona. El nombre de la población o de un elemento concreto y característico de ella se ve reflejado en su posesión más importante. En palabras de Belting, “el recuerdo que la imagen evocaba no era sólo la historia de lo representado, sino también la historia del lugar”<sup>709</sup>. Así, advocaciones tan locales podrían responder a la necesidad de fomentar una lenta y difícil repoblación, estableciendo una seña de identidad, la imagen de la Virgen, que reuniera a su alrededor a cada comunidad. Esta

---

<sup>709</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 23.

es, al menos, la opinión de Linehan respecto a la Virgen de Guadalupe, cuyo santuario fue especialmente favorecido por la monarquía castellana<sup>710</sup>.

Aunque es difícil saber si la advocación precedió a la leyenda, lo que es probable, el título de Virgen del Milagro remite a algún acontecimiento prodigioso, sea o no el de su hallazgo. Hay tres vírgenes del Milagro en la ciudad de Valencia, la titular de San Juan del Hospital (ficha nº 62), actualmente conservada en la catedral; la titular de esa misma seo (ficha nº 63), curiosamente en la capilla del Hospital de Pobres Sacerdotes, y la imagen que presidía el acceso a esa misma capilla (ficha nº 10), también en la catedral de Valencia. De la primera se ha dicho que la devoción suscitada por la imagen se evidencia en los milagros que la tradición le atribuye (de ahí su denominación) y en textos como la *Missa Sancte Marie sub titulo Miraculi*, que se incluye en el misal de la catedral de Valencia, impreso en 1509, por lo que podría tratarse, como afirma la tradición, de una advocación medieval.

Por otro lado, la Virgen de la Seo, con cofradía desde 1356, empezó a ser denominada del Milagro a partir del que habría hecho en 1556, aunque hay otras versiones en las que no se especifica la fecha. La tercera imagen probablemente recibió el mismo título por su proximidad a cualquier de las otras dos, que, antes de ser trasladada la primera, se encontraban separadas únicamente por una calle, o por la calle del Milagro, aneja a San Juan del Hospital y llamada así en honor de su imagen titular.

El título de la Virgen de las Batallas (ficha nº 65), sin embargo, plantea la paradoja de encontrarse directamente relacionado con el origen que la tradición le atribuye, pues hace referencia a su uso por tropas cristianas o a milagros acontecidos en favor de las milicias cristianas. Lo encontramos también en la Castilla del siglo XIII<sup>711</sup>, por lo que podría tratarse de un título generalizado: la Virgen de las Batallas o de la Victoria se venera en la cripta de la Capilla Real de la catedral de Sevilla. También estaba extendida la advocación de la Virgen de los Ángeles (ficha nº 54) y, sin embargo, la leyenda de la imagen de Sant Mateu trata de explicar su título aludiendo a visiones angélicas de su descubridor.

La curiosa advocación de la Virgen del Don de Alfajar (ficha nº 16) se debe, según la tradición, a la exclamación del rey Jaime I en el momento de su hallazgo: *Oh*

<sup>710</sup> Linehan, P., "The Beginnings of Santa María de Guadalupe and the Direction of Fourteenth Century Castile", *Journal of Ecclesiastical History*, 36, 2 (abril 1985), Cambridge University Press, pp. 284-304.

<sup>711</sup> García Avilés, A., *op. cit.*, 2007, p. 326.

*quin gran Do!*. No obstante, parece muy poco probable que esta parte de la leyenda pueda retrotraerse a época medieval, a diferencia de otras, aunque no estén documentadas. De hecho, esta versión es la más reciente y la encontramos en la *Novena a Nuestra Señora del Don* de 1895, donde se recogen unas *Noticias copiadas de la anterior novena*, de fecha desconocida aunque posterior a 1763, cuando se redactó la primera. La versión más antigua fue recogida por Escolano en 1611 y se ajusta mejor a los cánones medievales: estando el rey Jaime I acampado en Alfafar, se halló una imagen de la Virgen que fue presentada al rey. El monarca se ofreció a labrarle una iglesia con título del Don si le permitía conquistar la ciudad. Seguramente, el término Don fue utilizado como sinónimo de Gracia, una advocación muy extendida en época medieval, como hemos visto.

Una parte de las leyendas que todavía no hemos tratado es la de los sorteos. En algunas de ellas, la elección de un patrón o el título de una imagen encontrada se echan a suertes y, en la mayoría de los casos, interviene la Providencia. Normalmente, sale elegida una advocación que nadie había propuesto o el mismo resultado se repite por tres veces hasta que es aceptado, o incluso ambas cosas. No encontramos nada parecido en otros relatos documentados en época medieval, por lo que sería fruto de acontecimientos acaecidos posteriormente, que han sido añadidos a la leyenda original, caso de existir ésta con anterioridad.

Por el contrario, el sorteo con el que se escogió la advocación de la Virgen de las Nieves de Aspe y Hondón de las Nieves<sup>712</sup> (ficha nº 40) se fecha en época medieval, igual que el de la Virgen de las Virtudes de Villena (ficha nº 72). En 1474, una epidemia de peste asoló esta ciudad y como no amainaba, decidieron escoger un santo patrón al que encomendarse. Se celebró el sorteo y por tres veces salió el título de la Virgen de las Virtudes, aunque nadie lo había propuesto. Pero la leyenda continúa con una segunda parte, que recuerda la del icono de la Virgen de Gracia de la iglesia de San

---

<sup>712</sup> Según la tradición, el 4 de agosto de 1418, la imagen de la Virgen de las Nieves fue depositada, bajo la nieve, en la ermita de San Pedro de Hondón –en aquel momento dependiente de la parroquia de Aspe. Los vecinos de Aspe, cansados de ir en romería a la Virgen de Gracia de Biar, recibieron la visita de dos peregrinos que se ofrecieron a realizar una imagen de Santa María. Éstos se encerraron durante cuatro días dentro de la ermita y, al forzar la entrada, los vecinos encontraron una imagen de la Virgen sobre el altar mayor, al mismo tiempo que la campana de la torre repicaba sola. Los peregrinos habían desaparecido. Sansterre asegura que durante los siglos XV y la primera mitad del XVI, se multiplican las peregrinaciones de proximidad, normalmente a santuarios dedicados a la Virgen, en los que una imagen mariana centra la devoción. Vid. Sansterre, J.-M., *Images de la Vierge, récits d'origine et pèlerinages marials en Europe occidentale dans les derniers siècles du Moyen Âge. Quelques exemples tirés d'une recherche en cours*, conferencia del 4 de mayo de 2015 en la Université Libre de Bruxelles durante el curso “Cultures et sociétés du Moyen âge occidental”, 2015 <<http://www.academia.edu>> 2-6-2015, p. 15.

Agustín de Valencia (fig. 354). Así, una vez escogido el nombre de la patrona, dos vecinos salieron a buscar una imagen que respondiera a esta advocación. Por el camino encontraron dos peregrinos que llevaban una imagen de Santa María dentro de un arca. Éstos la entregaron a los delegados de Villena y después desaparecieron. Así pues, se escogió la advocación antes de tener la imagen.

La Virgen de la Salud de Algemés (ficha nº 17), aunque hallada en época medieval, recibió su advocación, según la leyenda, ya en el siglo XVI. Habiendo sido encontrada en el tronco de una morera y después de haber realizado muchos milagros, esta imagen de María en majestad fue trasladada al altar mayor de la capilla de la Comunión en 1596. En ese momento, se celebró un sorteo para escoger un nombre y por tres veces salió el título de la Salud, propuesto por uno de los tres sacerdotes que participaron, Francisco Juan Dasí. La imposición de esta advocación fue confirmada por el mismo sacerdote, que en 1632 redactó un certificado desde la catedral de Segorbe, donde posiblemente se encontraría como canónigo. De ser cierto el cambio advocacional, ello podría indicar una exigua devoción anterior y quizás la ausencia de una leyenda hasta ese momento.

Por el contrario, la Virgen de la Salud de Xirivella (ficha nº 78), aunque encontrada ya en época moderna, es el mejor ejemplo de un cambio de título. La primera referencia escrita de la imagen y de su hallazgo se debe a fray Vicent Pastor. Se trata de un sermón predicado en Xirivella, en 1695, con motivo de la fiesta de la Virgen. Sobre su advocación, fray Vicent dice lo siguiente:

[...] nació esta sagrada imagen en Chirivella, los que sacándola (sino fueron sus padres, fueron como padrinos) por tener sus casas en Alcira, allá le pusieron el nombre, y el nombre que de allá traxo que fue Maria de la Salud, es el que ha durado siempre. A Alcira la llevaron; pero de Alcira, ella misma se vino para presentarse y colocarse, sobre el Sta. Santory de esse sacro templo, luego bien con esto mostro, que ya que hubiese de dar salud y prosperidad a los vecinos donde estubiese, queria que fuese en aquel templo de la tierra donde avia nacido<sup>713</sup>.

Esta parte de la leyenda, ya perdida en la memoria, podría derivar de la semejanza del título con el de la Virgen de Algemés, que en el momento del hallazgo, pertenecía a Alzira. Así pues, la identidad de las advocaciones podría haber provocado una transferencia de una leyenda a otra, pues también la de Algemés escapó de la población vecina. El hecho es que, en un primer momento, esta imagen era conocida

<sup>713</sup> Pastor, Fra V., *Sermones de Cuaresma y Panegíricos de Santos*, 1695, vol. 1, Biblioteca de la Universitat de València, manuscrito 654, p. 57.

como Virgen de Xirivella, título alusivo a un enclave concreto y por tanto más cerca de la tradición medieval. Es probable que la nueva advocación date del siglo XVII y tenga su origen en alguna epidemia acontecida antes de 1683, cuando la titularidad parroquial pasó del Santísimo Sacramento a la Virgen de la Salud<sup>714</sup>, que ocupó el altar mayor de la nueva iglesia, algo que no llegó a ocurrir en el caso de la Virgen de Campanar (ficha nº 58), encontrada por las mismas fechas, que además ejemplifica la costumbre medieval de intitular a la imagen según el lugar de procedencia.

Otras muchas leyendas en las que un sorteo decide el título de una imagen mariana no han sido incluidas en este trabajo, pues pertenecen a imágenes modernas. En cualquier caso, la tradición sobre la Virgen de las Virtudes expone el motivo más frecuente para un cambio de advocación o el sorteo de un nuevo patrón: una crisis sanitaria o incluso atmosférica. De ahí que, en la mayoría de los casos, la advocación elegida y, en general, muchas de las que constatamos en época moderna, aunque hayan sido otorgadas a imágenes medievales, estén relacionadas con la salud tanto física como espiritual: Salud, Remedio, Consolación, Socorro...

Así pues el título de Virgen de la Salud, junto con otros relativos a la protección contra enfermedades y otras calamidades, son más propios de la Edad Moderna. A parte de las imágenes de Algemés y Xirivella, ostenta la misma advocación la Virgen de la Salud de Xàtiva (ficha nº 77). Encontrada en 1643 en circunstancias similares a las de otras imágenes halladas en época moderna, “poniendo diferentes Invocaciones en cedulillas salio por suerte la Virg[en] de la Salud en cuyo tiempo padecía la ciu[dad] de Valencia el accidente de la peste, y aunq[ue] en la ciudad de Xativa se padeció en el siguiente año se debio a esta Santa Imagen el que en el distrito de su Parroquia fuera menos molesto esta achaque”<sup>715</sup>. En este sentido, destaca también el título de Virgen de la Consolación, ostentados por las imágenes de Corcolilla (Alpuente) (ficha nº 31), la “Mare de Déu Pobra” de Jalón (ficha nº 41) y la “Moreneta del Carme” de Valencia (ficha nº 59), todas de época medieval; o el de Virgen de la Misericordia, en Burriana (ficha nº 25), cuyos gozos se remontan al siglo XV, y Vinaròs (ficha nº 73). Como en el caso de las advocaciones populares-circunstanciales características de la Edad Media, el tipo iconográfico de estas imágenes no guarda relación con su advocación, pues llegan a

---

<sup>714</sup> *Ib.*

<sup>715</sup> Castelví Coloma, J. de, *Catálogo de todas las santas imágenes de nuestra señora que dichosamente se veneran en la ciudad, villas y lugares en el reyno de Valencia con una breve descripción del modo, sitio y lugares en donde se hallaron y tubieron el origen las Santísimas imágenes con sus invocaciones*, manuscrito, 1689, PR Real Biblioteca, II/2012, pp. 28-30.

ser incluso diferentes entre sí. Por ejemplo, la Virgen de Algemesí es un ejemplar de Virgen sedente en majestad, mientras que las de Xirivella y Xàtiva son estantes y, en el caso de esta última, como ya sabemos, tiene su prototipo en Trapani.

Pero, a diferencia de las leyendas que intentan justificar las advocaciones, ha quedado constancia documental de la veneración en época medieval de algunas de estas imágenes, como la Virgen del Olivar de Alaquàs (ficha n<sup>o</sup> 13). Según Adrián Besó, durante los primeros años del siglo XIV se edificó una ermita para la veneración de esta advocación mariana, cuyo primer beneficiado fue Pere de Llosa, que murió en 1332. La fecha podía leerse en una lápida sepulcral existente en la iglesia hasta 1936. Por otro lado, la existencia de la ermita está documentada desde principios del siglo XV, a través de algunos testamentos, donde los otorgantes pedían ser enterrados en ella<sup>716</sup>. Pero en el Archivo Diocesano de Valencia (134, fol. 53) hay constancia documental de la existencia de una capilla dedicada a “Sta. Maria del Olivario”, ya en 1349.

Las noticias sobre el ermitorio de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (ficha n<sup>o</sup> 57) se remontan a 1384. Según proceso instruido y archivado en la curia de Tortosa, del que se conserva copia en el Archivo Municipal de Traiguera, se firma una concordia entre el sacerdote y los *jurats* de la villa sobre la delimitación de derecho en el santuario que se estaba construyendo, lo que presupone un culto anterior. Así mismo, son frecuentes los legados, como el de 27 de junio de 1449, en el Archivo Municipal de Sant Mateu (protocolo de Pedro Corní): “*Item leix al baci de la Verge Maria de la Font de la Salut, XII diners. Item leix, a quiscum llluminaria dels altars majors de les esglésias parrochials de la batllia de Cervera, XII diners*”<sup>717</sup>. También hay constancia documental, a finales de la Edad Media, del título de la Virgen del Rebollet de Oliva (ficha n<sup>o</sup> 45). Según Castell Bomboí<sup>718</sup>, en la colegiata de Gandia, en el *Llibre de Claveria* n<sup>o</sup> 2, hay datos de actos celebrados en honor de la Virgen en 1421, concretamente unas “*processóns que son fetes per la pluja a Santa María de Rebollet*”.

El primer documento que menciona a la Virgen del Castillo de Cullera (ficha n<sup>o</sup> 34), según Giner, es un testamento de 1311, conservado en la parroquia de San Pedro de Sueca. Beatriz, viuda de Perpinyà Jaspert, residente en esa población, testa el día 4 de

<sup>716</sup> Besó Ros, A., “La capella de l’antic convent de la Nostra Senyora de l’Olivar d’Alaquàs. Aspectes històrics i artístics”, *Quaderns d’Investigació d’Alaquàs*, 13 (1994), pp. 35-58.

<sup>717</sup> Ferreres i Nos, J., “La imatge de la Verge de la Font de la Salut. I”, *Traiguera*, 184 (nov. 1992), p. 11.

<sup>718</sup> Castell Bomboí, J., *Santa María del Rebollet, patrona canónica de la ciudad de Oliva*, Oliva, J. Castell, 2000, p. 55.

mayo ante el notario Maimó Ferri y entre los legados encontramos el siguiente: “[...] *Item: dimito de aliis bonis meis operi Sancte Marie Castri Collarie [sic]*”. La referencia a la Virgen del Castillo, sin embargo, sería anterior a la creación de la imagen actualmente conservada, que ha sido datada a finales del siglo XIV. ¿Sustituye ésta a una imagen anterior o ha sido erróneamente datada? En el primer caso, cabría plantearse hasta que punto fueron sustituibles las primitivas imágenes sagradas, como lo serían tras la destrucción de gran parte de ellas en los conflictos del siglo XX. También siguiendo a Giner, el otro título ostentado por la imagen del castillo de Cullera, Virgen de la Encarnación, debió surgir con posterioridad. De hecho, el primer documento donde la Virgen es nombrada de esta manera data ya de mediados del siglo XVIII, concretamente de 1749.

En el ámbito valenciano, hay constancia de dos milagros acaecidos al rey Jaime II, nieto del conquistador, en los que la protagonista es la Virgen del Puig (ficha nº 53), patrona del reino de Valencia. En agradecimiento por estas intervenciones de las que se creía beneficiario, el día 22 de junio de 1302, el mencionado rey expidió un despacho por el que donaba a la Virgen del Puig cuatro cirios pascuales a perpetuidad, que debían ser encendidos, todos los años, la víspera de la fiesta de la Virgen de la Asunción, y que pagaría el baile de Valencia con las rentas producidas por los bienes reales del patrimonio de la ciudad.

El primero de estos milagros tuvo lugar en 1294. Durante una visita de los reyes a Castellnovo, la reina, Blanca d’Anjou, cayó enferma por causas desconocidas. A pesar de que fue atendida por los mejores médicos, ninguno de ellos pudo hacer nada para sanarla, e incluso se temió por su vida. El rey, muy devoto de la Virgen del Puig, imploró por la curación de su esposa y poco tiempo después, la reina recuperó la salud.

El segundo portentoso posee un acento marcadamente medieval. El rey Jaime II, a la cabeza de la armada real, partió una mañana del puerto de Barcelona en dirección al de Valencia. Aunque el mar en un principio estaba tranquilo, al cabo de diez horas de navegación se levantó una violenta tempestad que dificultaba el control de los navíos. Pero la situación se agravó más todavía cuando, debido a un golpe de viento, una de las galeras, sin poder evitarlo los marineros, embistió contra la galera real, en la que se abrió una gran vía de agua. Ante la gravedad de la situación, el rey se arrodilló en la cubierta de la nave y lo imitaron todos los marineros.



Recordó la salvación de su esposa y, alzando los ojos al cielo, rogó a la Virgen del Puig por su salvación y la de sus hombres. Tras un instante, en el que no sucedió nada ni mejoró el tiempo, se oyó un chapoteo que asustó a toda la tripulación. Pero el rey se mantuvo tranquilo, dejó de rezar y se dirigió hacia donde se oía el ruido. Pudo comprobar que se trataba de un pez, más grande que un caballo, que se dirigía imperturbable hacia la galera real. Llegado a su altura, de un golpe de cola, se encajó en el boquete por donde entraba el agua. La tormenta duró aún unas horas hasta que finalmente se disipó y durante todo este tiempo el pez permaneció inmóvil, impidiendo que siguiera entrando agua. Cuando la armada llegó al puerto de Valencia, el mar estaba totalmente en calma y el pez, con un ligero movimiento, se liberó de su prisión y se adentró en el mar. Finalmente, el rey dirigió sus ojos hacia el santuario de la Virgen del Puig y le dio las gracias. Este milagro mereció, además de los cirios, la donación al monasterio de una maqueta de la galera, que la Virgen había puesto a salvo.

Otro rey, Pedro I el Cruel, en este caso, fue también favorecido con un milagro semejante. La leyenda cuenta que fue la Virgen del Puig quien evitó que naufragara con toda su flota frente a la desembocadura del río Júcar. En agradecimiento, el rey de Castilla otorgó permiso a los frailes mercedarios, custodios del santuario, para mendigar en su reino<sup>719</sup>. La intervención de la Virgen en la salvación de naves en peligro de naufragio es recurrente en época medieval (cantiga 36); así como las curaciones de miembros de la familia real. Alfonso X, el Sabio, sin ir más lejos, también se consideró a sí mismo beneficiario de un milagro curativo (cantiga 235).

Llama la atención la carencia de advocaciones marítimas en un territorio con una costa tan extensa. De ahí, quizás, que ambos reyes dirigieran sus plegarias a la que fue patrona del reino de Valencia, pero sin más relación con el mar que la cercanía al mismo de la población de El Puig. En este sentido, a parte de la leyenda de la Virgen del Adyutorio de Benlloch (ficha nº 23), sólo destaca la Virgen del Mar de Benicarló (ficha nº 24). Pero, independientemente de las leyendas, el hecho es que la Virgen del Puig fue objeto de una ferviente veneración desde los primeros instantes de la conquista de Jaime I. Así, por ejemplo, el obispo de la diócesis de Valencia habría encargado, en 1262, una

---

<sup>719</sup> Pérez i Edo, H., *Aproximació a la història del Puig*, Ayuntamiento del Puig, Fundació Pública Municipal per a la Cultura, 1997, pp. 194-197.

reproducción de la imagen<sup>720</sup>, para colocarla en una capilla bajo la advocación de la Virgen del Puig, cuya construcción se inició ese año en la catedral.

Otra de las imágenes cuyo culto se documenta durante la Edad Media es la Virgen del Lledó (ficha nº 28). Con poco más de 6 cm. de altura, la minúscula figura continúa desconcertando a los investigadores. Desde una imagen de la diosa Ishtar, posteriormente cristianizada, con una cronología remontable al VI milenio a. C., hasta la obra de un artesano inhábil, lo único que se puede afirmar con seguridad es que fue realizada antes del siglo XIV, cuando comienza a ser citada en la documentación. A pesar de su peculiaridad, la tradición la ha tratado como a cualquier otra imagen mariana.

Su identificación con la Madre de Dios no es de extrañar, a pesar de su aspecto. Los *Libri carolini* narran la historia de dos pinturas idénticas, una de la Virgen y la otra de Venus, que únicamente se distinguían por sendos epígrafes. Mientras que la primera recibió veneración, la segunda fue rechazada. Hasta ese punto llegaba la supremacía de la palabra sobre la imagen en la corte de Carlomagno. Igualmente, relatan las *Cantigas* una historia referida a una estatua de Venus que sufrió un proceso de “enculturación” cristiana al ser aplicada a una efigie de la Madre de Dios sin casi variaciones<sup>721</sup>.

En todo caso, es probable que el culto a la Virgen del Lledó fuera bastante más antiguo de lo que indica la tradición, ya que durante la baja Edad Media seguramente hubiera repugnado una imagen como ésta. Su aceptación, a partir del siglo XIV, se debe sin duda a que la identidad entre esta figura y la Virgen había quedado establecida con anterioridad, quizás durante la Antigüedad tardía, entre los siglos IV y V, pues hay evidencias de asentamientos romanos cerca del Lledó. La comunidad mozárabe, que podría haber ocupado el castillo de Khadrel<sup>722</sup>, habría mantenido un culto, que perpetuaba el carácter sagrado del lugar y al que se incorporó la leyenda del hallazgo.

Indudablemente, como confirma la documentación, en la segunda mitad del siglo XIV, la Virgen del Lledó recibe ya una veneración vehemente bajo esta advocación. Según consta en los *Llibres de consells*, el 19 de enero de 1379, “fon

---

<sup>720</sup> Pérez i Edo, H., *op. cit.*, p. 194.

<sup>721</sup> García Avilés, A., *op. cit.*, 2007, p. 330; García Avilés, A., *op. cit.*, 2010, p. 25.

<sup>722</sup> Gusi i Jener, F., “Una estatuilla-amuleto cristianizada. Nª Sª del Lledó (Castellón de la Plana). Una hipótesis razonable”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21 (2000), p. 324. Los ídolos paganos fueron sustituidos por iconos, mientras que las imágenes escultóricas estuvieron ausentes del culto hasta el siglo X. Cómo pudo una imagen como ésta superar la aversión al cuerpo humano durante los primeros siglos del cristianismo es difícil de dilucidar. *Vid.* Belting, H., *op. cit.*, 2009, pp. 47-48.

*propost per en Johan dalçamora manobrer e lochtinent de sagristia de sancta Maria del llido que com la Esgleya de sancta Maria del ledó fos fort pocha tant que les gents per deuocio quey han et van a vetlar bonament no y poden cabre. Com moltes persones hi haien deuocio axi dela dita vila com altres stranyes*<sup>723</sup>. Así, en 1379, el templo ya se había quedado pequeño para acoger a todos los devotos de Castellón y de fuera de la ciudad que deseaban rendirle tributo, por lo que éste debía ser bastante más antiguo. Como vemos, el santuario no era un calvario ni una capilla, dado que siempre recibe la denominación de *Esgleya*, *Esglesia* o *Ecclesia*<sup>724</sup>. Había pasado el tiempo suficiente para que su fama se hubiera extendido más allá de la ciudad.

Advocaciones como las del Puig o el Lledó, pese a ser del tipo popular-circunstancial, podrían remitir a otras imágenes con el mismo o similar título, aunque no necesariamente con idéntica forma. En Tarragona, por ejemplo, existe una Virgen del Lledó, que nada tiene que ver tipológicamente con la imagen castellonense. Lo mismo podría decirse de la Virgen de Sales (ficha nº 55), documentada, como hemos visto, en el siglo XIV. Planteamos aquí, como posible prototipo advocacional de la imagen suecana, la muy venerada imagen de la Virgen de Salas en Huesca. El santuario fue fundado hacia 1200 por la reina Sancha de Castilla, abuela de Jaime I. La construcción de su iglesia se llevó acabo en un tiempo récord, a juzgar por la donación que realizaron Pedro Ferriz y su esposa Urraca Jordán en 1206 para su finalización, según un documento del Archivo de la Catedral<sup>725</sup>.

Dice Jaime I en su *Crònica* (30):

*E nós anam-nos-en a Osla, e no volguem armar cavallers, per tal que no s'esquivassen per nós. E ans que nós fóssem lla, eixiren-nos los bons hòmens de la vila tro a vint a sancta Maria de Sales, e nos raonam-nos ab ells, e dixem-los: que ens meravellàvem molt d'esta cosa, que era que nós no els voliem fer sinó bé, e si anc nostre llinyatge los féu bé ne els amà, que nós seríem aquells qui els amaven tant o més que ells.*

La relación del rey conquistador con el santuario oscense no sólo queda reflejada en su propia crónica, sino también en la documentación de la época. En agosto de 1250,

<sup>723</sup> Revest, L., "Madona Sancta María del Lledó. Notas trecentistas (1379-1384)", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 5 (1924), p. 397.

<sup>724</sup> Revest, L., *op. cit.*, p. 388.

<sup>725</sup> Jackson, D. E., *The Cantigas de Santa Maria. A Study of the Militant Virgin*, tesis, Londres, University of London, Courtauld Institute, 2002, p. 93.

Jaime I concede su protección a cuantos peregrinen a Santa María de Salas<sup>726</sup>. También las *Cantigas de Santa María* muestran una especial predilección por este santuario, pues se le dedicaron nada menos que diecisiete. Una de ellas, la 161, narra como la Virgen salva de los daños del viento y del granizo la viña de un labrador de Morella, devoto del santuario de Salas. La tradición, no obstante, ubica el hallazgo de la Virgen morellana de Vallivana (ficha nº 44) en 1232, aunque la documentación no permite constatar su presencia en fecha tan temprana. Pero la existencia del santuario de Vallivana no es obstáculo para la veneración de una imagen tan lejana como la oscense, pues el de Salas no sólo era uno de los santuarios más importantes del reino de Aragón, sino que también debía serlo fuera de sus fronteras, incluso en la corona de Castilla, como demuestra su presencia en las *Cantigas*.

No sería de extrañar, entonces, que una devoción tan importante atravesara las fronteras de Aragón para establecerse en Valencia. La leyenda que intenta justificar el nombre de la Virgen de Sales, posterior como veremos al primer prodigio documentado en relación con la imagen, sería fruto del olvido, consciente o no, de la advocación aragonesa, que habría sido valencianizada. Algo parecido ocurriría con la Virgen del Lluch (ficha nº 21), si bien ésta siempre ha sido una de las posibles teorías sobre su origen. Sin embargo, aunque Dolz hace referencia a los papas Borja, el que no existan datos documentales sobre la Virgen del Lluch antes del siglo XVII indica que su culto se introdujo en Alzira a partir de la repoblación con cristianos viejos, tras la expulsión de los moriscos en 1609. Todo parece indicar que la imagen fue traída desde otra comunidad cristiana, quizás desde Mallorca, de la que es patrona una imagen con el mismo título advocacional.

La de Alzira, no obstante, también ha sido objeto de una leyenda sobre su descubrimiento que sigue los cánones establecidos en época medieval: “Su hallazgo sucedió por los años 1240 quien la halló fue un Pastorcillo, y un Monge de S. Bernardo, que hazia penite[n]cia en un Bosque, de donde toma el nombre, por llamarse en latin *Lucus* o del Pastorcillo, que se llamava *Lluch*”<sup>727</sup>. Así pues, como ocurrió con la Virgen de Sales, se intenta justificar el título con el nombre de su descubridor. Probablemente,

---

<sup>726</sup> A. C. H. Arm. II, leg. 3, núm. 149, cit. por Huici Miranda, A.; Cabanes Pecourt, M. D., *Documentos de Jaime I de Aragón II. 1237-1250*, Valencia, Anubar, 1976, p. 359.

<sup>727</sup> Dolz del Castellar, E., *Año Virgineo, cuyos dias son finezas de la gran reyna del cielo, Maria Santissima...*, Madrid, Antonio de Reyes, 1705, vol. 3, p. 266.

esta asociación se realizó en época tardía, inspirándose en otros relatos sobre hallazgos prodigiosos que debían circular desde hace tiempo.

Otra versión de la leyenda dice que la imagen pudo pertenecer a algún barco de mercancías -quizás fuera el mascarón-, que encallara en la ribera del río. También se ha dicho que, en 1609, la imagen llegó por mar desde Mallorca, remontando el río Júcar contracorriente en una nave no tripulada. Más probable es la versión que afirma que la imagen fue regalada por una familia de Mallorca que llegó a Alzira, durante el siglo XVII, llevando una copia de la imagen que se veneraba en la isla. En cualquier caso, su título derivaría de aquella. Fue llevada a la parroquia hasta que el 5 de agosto de 1699, a diferencia de otras imágenes encontradas, comenzó a recibir veneración en la ermita del Salvador. Así pues, cada versión, más verosímil que la anterior, nos acerca más a lo que seguramente debió ocurrir con la llegada de nuevos repobladores tras la expulsión de los moriscos.

Lo que hasta el momento sólo han sido conjeturas sobre el origen de ciertas advocaciones con prototipos en la Corona de Aragón, quedó ratificado por la leyenda de la Virgen de Monserrate de Orihuela (ficha nº 47), así como por la documentación. Según aquella, la antigüedad de la imagen se remonta a tiempos apostólicos, pues habría sido esculpida por Nicodemo y llevada a Orihuela por san Trifón, discípulo de Santiago. Tras su ocultación en época islámica, en 1306 un maquilero sordo escuchó el tañido de una campana y al cavar encontró la imagen. Otra versión retrasa el hallazgo hasta el siglo XV y hace responsables del mismo en la peña del castillo a todos los fieles, que durante tres noches seguidas habían escuchado el sonido de una campana.

Castelví añade el sorteo que decidió la advocación de la imagen, pues “querían los Valencianos fuese intitulada la Virgen del Puig, los Aragoneses del Pilar y los Catalanes de Monserrate”. Por tres veces, como no podía ser de otra manera, salió la última. Sigue diciendo Castelví, y ratifica Madoz<sup>728</sup>, que los padres benitos del templo catalán de Montserrat se opusieron a la advocación. Pero la ciudad de Orihuela, habiendo enviado al canónigo Juan Vicente a Roma, obtuvo del papa Sixto IV, el 12 de agosto de 1483, una bula para que se continuase esta invocación. Pocos años después ese mismo papa dictó bula el 29 de diciembre de 1489 por la que confirmaba la

---

<sup>728</sup> Castelví Coloma, J. de, *op. cit.*, pp. 121-125; Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia*, Madrid, 1845-1850 (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, vol. 2, p. 90).

existencia de la Muy Ilustre Cofradía de la Virgen de Monserrate, que durante años había mantenido el culto.

Como ya vimos en los primeros capítulos de esta parte, las primeras imágenes tuvieron que ser necesariamente importadas y, con seguridad, los repobladores también trajeron consigo tipología iconográfica, advocaciones y creencias.

## 8. Leyendas y tradiciones

Conviene dedicar un apartado, en este punto, a la existencia de tradiciones que han acompañado secularmente la devoción a las efigies de la Virgen. No consideramos excesiva la atención que vamos a prestar a estas leyendas, ya que el estudio que nos ocupa se centra en el “consumo” de las imágenes, más que en su producción. El estudio de los relatos que, transmitidos oral o documentalmente, se ponen por escrito en época moderna, contribuirá a la comprensión de la función social y religiosa de las imágenes de culto.

Las fuentes más antiguas que dan noticia de algunas de las leyendas que son objeto de nuestro estudio, datan del siglo XVI. En 1564, Martí de Viciano<sup>729</sup> relató como transcurrió el hallazgo de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (ficha nº 57) y la Virgen del Lledó (ficha nº 28). Y algunos años antes, en 1538, Beuter<sup>730</sup> ya había mencionado la ocultación de la Virgen de El Puig (ficha nº 53). Cuántas de estas tradiciones son anteriores al siglo XVI es difícil de discernir, ya que no se ha realizado ningún estudio al respecto. De hecho, todas se han datado en época moderna, pues casi no se han encontrado documentos de época medieval que acrediten una mayor antigüedad, por no mencionar que algunos simulacros son incluso posteriores a la época de su supuesto hallazgo.

Si bien no son muchas las imágenes de la Madre de Dios que protagonizan los relatos locales europeos<sup>731</sup>, la constatación en Europa de un aumento en la mención de

<sup>729</sup> Viciano, R. M. de, *op. cit.*, pp. 152-154, 400.

<sup>730</sup> Beuter, P. A., *Primera part d'la historia de Valencia que tracta deles antiquitats de Spanya y fundacio de Valencia...*, Valencia, Juan Mey, 1538 (*Crònica*, Diputación Provincial de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982), cap. 31.

<sup>731</sup> Sansterre, J.-M., *op. cit.*, 2015, p. 13.

milagros relacionados con imágenes de la Virgen durante los siglos XII y XIII<sup>732</sup> ofrece un panorama propicio para la existencia de leyendas en Valencia a finales de la Edad Media. Al menos en Castilla, la creencia en imágenes prodigiosas estaba ampliamente extendida en la primera mitad del siglo XV, a juzgar por los intentos por contrarrestarla. Alfonso de Madrigal el Tostado, por ejemplo, había escrito “contra quienes atribuían prodigios a las imágenes, las suponían capaces de cualquier tipo de virtud sobrenatural o creían en las leyendas sobre un origen milagroso. Para el Tostado esto no era sino un resabio del paganismo, y cuando se las honraba de esta manera, encomendándose a ellas en sus oraciones, el pueblo ‘se torna[ba] idólatra’”<sup>733</sup>.

A partir del siglo XII, se escribieron grandes colecciones de milagros que, en parte, se basaban en fuentes antiguas, muchas de origen oriental, pero también incorporaron material nuevo<sup>734</sup>. De hecho, la falta de originalidad y especificidad de las leyendas valencianas, su esquema prácticamente prefijado y los rasgos comunes de su contenido, todo ello característico de la literatura hagiográfica medieval<sup>735</sup>, indican un origen bastante más antiguo que el de su producción escrita.

Así pues, la baja Edad Media fue testimonio de la proliferación de recopilaciones de milagros sobre la Virgen, entre los que destacan los de Vincent de Beauvais, *Speculum Historiale*, o Gautier de Coincy, *Chanson de la Vierge*, ambos del siglo XIII. No obstante, la comparación con textos de regiones en las que se vivía una situación histórica similar puede llenar mejor este hueco. Dentro del ámbito hispánico e inspirados en los anteriores<sup>736</sup>, colecciones de milagros como las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X y los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, u obras como *Apparition Beate Marie de Pilari*<sup>737</sup>, todas del siglo XIII, ejemplifican las creencias de la sociedad medieval.

---

<sup>732</sup> Alarcón retrasa el origen de las leyendas de imágenes a los siglos del XIII al XV. Vid. Alarcón Román, C., “Clasificación y fuentes de la leyenda de Montserrat”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 12 (2007), p. 20 <<http://revistas.ucm.es>> 11-7-2015.

<sup>733</sup> Pereda, F., “La conversión por la imagen y la imagen de la conversión. Notas sobre la cultura figurativa castellana en el umbral de la Edad Moderna”, en Canalda, S.; Narváez, C.; Sureda, J. (eds.), *op. cit.*, p. 234.

<sup>734</sup> Ringbom, S., *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in Fifteenth-Century devotional painting*, Doornspijk, Davaco, 1984, p. 14.

<sup>735</sup> García de la Borbolla, A., “La leyenda hagiográfica medieval: ¿una especial biografía?”, *Memoria y Civilización*, 5 (2002), p. 98.

<sup>736</sup> Christian, W. *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton University Press, 1981 <<http://libro.uca.edu/christian/apparitions.htm>> 12-8-2008, p. 5.

<sup>737</sup> Lappin, A. J., *Visions in the cult of saints in mediaeval Spain*, tesis, Oxford University, 1996, p. 269.



Más recientes, del siglo XV, son los *Miracles* de Johannes Hérolt o el poema *La Belle Dame sans merci* de John Keats, una de las pocas leyendas marianas que no tendría un origen oriental, sino septentrional<sup>738</sup>. Igualmente, Yarza Luaces cree que una colección de milagros del siglo XII, semejante a aquella en la que se basa Berceo, carece del número 25 porque se trataría de un tema hispano, que el autor debió añadir<sup>739</sup>. Además, ciertas recopilaciones se agruparon para uso de algunos santuarios dedicados a María: Salas en Huesca, Montserrat en Cataluña, Rocamadour en Francia, donde también encontramos las de Soissons, Laon o los *Miracula Beatae Mariae Virginis* de Chartres, redactados hacia 1210, para facilitar la llegada de limosnas desde fuera del ámbito de la catedral<sup>740</sup>.

Respecto a la documentación de archivo, gracias al antropólogo William Christian, sabemos de una serie de apariciones, no sólo de santa María, acaecidas tanto en Castilla como en Cataluña entre finales del siglo XIV y principios del XVII. Algunas de ellas quedaron registradas ante notario en fechas próximas al suceso<sup>741</sup>. Aunque en estos documentos no se relata el hallazgo de ninguna imagen, la certeza de que se trata verdaderamente de historias difundidas a finales de la Edad Media, las convierte en fuentes indispensables para el estudio de los principales elementos constituyentes de las leyendas sobre imágenes encontradas. Alarcón está convencida, incluso, de que las narraciones de apariciones toman prestadas las fórmulas narrativas de las leyendas sobre hallazgos<sup>742</sup>.

Nos centraremos en los documentos notariales de los siglos XV y XVI, conservados en copias modernas, que dejaron testimonio de apariciones marianas medievales. Pese a los casos recogidos por Christian, Carroll considera que las apariciones son más numerosas en otras regiones europeas que en la península ibérica, donde habrían predominado los hallazgos de imágenes (a partir del siglo XVI), pues la evidencia física las habría dotado de una mayor credibilidad<sup>743</sup>. Sin embargo, algunas de las primeras leyendas sobre imágenes encontradas que se han documentado en época medieval, no hacen referencia a imágenes hispánicas. Por ejemplo, aunque no se trata de

<sup>738</sup> Warner, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991, p. 158.

<sup>739</sup> Se trata del Ms. Thott 128, de la Biblioteca Real de Copenhague. Vid. Yarza Luaces, J., "Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII", *Lambard*, 15 (2002-2003), p. 205.

<sup>740</sup> Yarza Luaces, J., *op. cit.*, p. 206.

<sup>741</sup> Christian, W., *op. cit.*, 2008.

<sup>742</sup> Alarcón Román, C., *op. cit.*, p. 21.

<sup>743</sup> Carroll, M., *op. cit.*, p. 132.

un caso mariano, Pereda trae a colación el milagro del Cristo de Beirut y del Volto Santo de Lucca a propósito, eso sí, de una narración medieval de 1465 sobre el hallazgo del Cristo de Burgos<sup>744</sup>.

Sansterre, por otro lado, recoge un proceso verbal sobre el descubrimiento de una pequeña imagen milagrosa, acaecido en 1496, en La Voûte (hoy Lavoûte-Chilhac), en Auvernia. El viernes 8 de julio, hacia las 16:00 h., una niña de seis años hizo chocar dos piedras para hacer saltar chispas y, al romperse una de ellas, cayó una pequeña imagen de 15 mm., que sería tenida por milagrosa<sup>745</sup>.

Gran parte de las imágenes de culto de santa María (y algunas cruces) han inspirado narraciones que tratan de explicar sus orígenes, hallazgo o aparición milagrosa. En algunos casos, los relatos van más allá e incluyen también milagros posteriores atribuidos a la imagen en cuestión. Su estudio nos plantea una paradoja complicada, ya que implica la consideración de una serie de datos difíciles de conjugar. En primer lugar, la época en la que fueron creadas estas obras, fecha que a veces sólo puede deducirse de su estudio formal y estilístico. Las imágenes que son objeto de nuestro estudio fueron realizadas entre el siglo XII y finales del siglo XV.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que muchas de las tradiciones sitúan el origen de estas obras en algún momento anterior a la conquista islámica de la península ibérica. En algún caso, incluso se retrasa su génesis al tiempo de la predicación apostólica. Por otro lado, muchos de estos relatos aportan información, con una sorprendente exactitud, sobre la fecha de su descubrimiento y la persona que la encontró. Estos acontecimientos ocurrieron, según la tradición, en algún momento a lo largo de la baja Edad Media, especialmente en el siglo XIV, aunque también son numerosos los hallazgos posteriores, ya que se llegan a producir en los siglos XVI y XVII, dejando a un lado los relatos que hacen referencia a imágenes modernas. Tendremos en cuenta estas últimas tradiciones marianas (tanto de imágenes medievales como modernas), aunque su datación supera el espacio temporal de nuestra investigación.

Estos dos períodos de difusión (bajomedieval y contrarreformista) se caracterizan por dos tipos muy diferentes de tradiciones marianas. En el primero se

---

<sup>744</sup> Pereda, F., “La conversión por la imagen y la imagen de la conversión. Notas sobre la cultura figurativa castellana en el umbral de la Edad Moderna”, en Canalda, S.; Narváez, C.; Sureda, J. (eds.), *op. cit.*, pp. 230-233.

<sup>745</sup> Sansterre, J.-M., *op. cit.*, 2015, pp. 25-26.

encuadran libros como las *Cantigas de Santa María* y *Los milagros de la Virgen de Gonzalo de Berceo*. Si bien, a veces, se mencionan lugares y advocaciones, los milagros se atribuyen a “santa María”, una denominación universal. Desafortunadamente, no hay ningún texto medieval semejante a los anteriores entre el patrimonio documental valenciano, ni de la Corona de Aragón. En el segundo, destacan los libros monográficos dedicados a imágenes concretas, a advocaciones particulares o a los monasterios donde se encuentran, presentados muchos de ellos como “historias”,<sup>746</sup>. No es el caso de las primeras tradiciones valencianas que se ponen por escrito, ni de la primera compilación que se realiza poco más de un siglo después<sup>747</sup>.

La conclusión que podemos extraer es que las leyendas sobre “vírgenes encontradas” surgieron a partir del siglo XVI para justificar la veneración rendida a imágenes que no habrían estado conformes con el ideario asumido por el concilio de Trento, pese a que la Contrarreforma trató de impulsar las devociones marianas. Pero la carencia de textos medievales no implica la inexistencia de una consolidada transmisión oral, que pudo haberse puesto por escrito en ese momento. Autores como Viciano o Castelví se harían eco del contenido de otros textos, como así afirman, o dejarían constancia de las tradiciones orales contribuyendo a su difusión, una práctica sancionada por el concilio de Trento, que otorgó autoridad a creencias tradicionales como las leyendas y los milagros marianos<sup>748</sup>.

## 8.1. LA TRADICIÓN ORAL

Ya en el siglo XVII, Castelví hacía constar la existencia de un viejo documento, desaparecido en el momento en el que escribe, donde se hacía relación del descubrimiento de la Virgen del Lledó (ficha nº 28): “Asegura persona fidedigna que encontró un papel de letra muy antigua, en que refiere el suceso del hallazgo de esta santa imagen, y lo mismo se ve en los libros manuscritos, que conserva esta santa

<sup>746</sup> Velasco, H. M., “Las leyendas de hallazgo y de singularización de imágenes marianas en España. II. Una aproximación a la categoría de imagen-persona”, en González Cruz, D. (ed.), *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica. Actas del Primer Encuentro Iberoamericano de Religiosidad y Costumbres Populares*, Almonte-El Rocío, del 19 al 21 de febrero de 1999, Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones, 2000, p. 91.

<sup>747</sup> Castelví Coloma, J. de, *op. cit.*

<sup>748</sup> Warner, M., *op. cit.*, p. 245.

casa”<sup>749</sup>. El relato sobre la Virgen de Sales (ficha nº 55) es otro buen ejemplo: “cerca de la villa [Sueca] tienen una hermita de invocación de nuestra señora de Sales, es casa de mucha veneración; ha que se fundó más de dozientos años, según fui informado de los clérigos e varones honrados del pueblo que afirmaron haverlo leído en scripturas antiguas”<sup>750</sup>. Como tendremos ocasión de ver, la fundación de la ermita no sólo tuvo lugar más de doscientos años antes, sino también más de trescientos. Así mismo, por lo que respecta al santuario de la Virgen de la Salud de Traiguera (ficha nº 57), dice Viciano: “la invención e fundación de esta casa, según los reverendos padres sacerdotes de Traiguera que la sirven, he entendido y en sus antiguas escripturas he hallado, fue de esta manera [...]”<sup>751</sup>. Éstos son sólo algunos ejemplos de las numerosas ocasiones en las que Castelví y Viciano hacen referencia a textos antiguos y documentos que han podido consultar o de los que han oído hablar.

No podemos admitir sin más lo que estos autores pretenden hacernos creer, ya que las referencias a documentos antiquísimos podían emplearse como recurso para legitimar las leyendas marianas. Pero sí que es cierto que, en algunos casos de apariciones, las actas notariales han dejado constancia inmediata de los hechos. Christian refiere una sucedida en Cubas (Madrid), en marzo de 1449. Ante un notario público, se toma declaración a Inés, la visionaria, que acude a Guadalupe con una copia de la misma, como le había mandado la Virgen. Al volver tiene la última visión, que también se pone por escrito. Ambos documentos se enviaron al arzobispo de Toledo, que ordenó una investigación oficial de los hechos.

Otra forma de transmisión, la tradición oral, queda atestiguada por una de las apariciones estudiadas por William Christian. Acontecida en un pueblo de Segovia (Escalona) hacia 1490, ésta aún estaba fresca en la memoria colectiva cuando fue relatada a un investigador eclesiástico unos 120 años después. Se conoce gracias a la investigación canónica realizada en 1617 y en la que se interrogó a treinta vecinos. Una de las encuestadas fue María Herranz, de unos 60 años, que relata los sucesos según los había escuchado de su suegra, Magdalena González, “de grandísimo entendimiento y memoria”, nuera a su vez de Sancho Herrero, a quien sirvió la visionaria, una criada

---

<sup>749</sup> Castelví Coloma, J. de, *op. cit.*, p. 39.

<sup>750</sup> Viciano, R. M. de, *op. cit.*, p. 157.

<sup>751</sup> Viciano, R. M. de, *op. cit.*, p. 153.

llamada Joana<sup>752</sup>. A pesar de la ausencia de testimonios contemporáneos a los hechos, los datos recogidos a principios del siglo XVII confirman que el relato ya era conocido, al menos, pocos años después del suceso, pues la documentación describe un cuadro, datado en 1499<sup>753</sup>, que muestra a la Virgen tal y como se presentó. Si el hecho atrae la atención pública, se convierte en fenómeno social, por lo que se conserva el recuerdo del mismo durante generaciones.

El afán propagandístico fomentó la tardía publicación, en 1639, de una aparición acaecida en Jaén en 1430. Coincidió con la divulgación de nuevos prodigios en Anjona y Baeza, que podían amenazar la preeminencia de Jaén en cuestiones milagrosas. No obstante, la existencia de un documento contemporáneo a los hechos impide la normal conclusión de que el relato surgió en el siglo XVII para hacer frente a la competencia. Dos días después de los acontecimientos, los visionarios los relataron al vicario general de la diócesis y el documento original de su testimonio se conserva en la parroquia de San Ildefonso<sup>754</sup>.

Son numerosos los autores medievales que habrían puesto por escrito visiones y milagros en base a testimonios orales, ya en el siglo XII<sup>755</sup>. Muchos de los relatos aparecidos en colecciones de *exempla* habían circulado primero entre los laicos, como lo confirma el mismo Cesáreo de Heisterbach, que ya da testimonio de la difusión de hallazgos milagrosos, en los que se fundamentaba el culto de determinadas imágenes, tanto si, efectivamente, habían sido descubiertas de forma inesperada, como si habían sido objeto de una leyenda posterior. Otros, como Walter Hilton, se muestran más escépticos:

*Je ne dis cependant pas que Dieu opère des miracles pour l'utilité des fidèles en raison du fait que telle imagen de bois et de pierre est adorée, ou qu'elle est bellement réalisée, ou d'aventure*

<sup>752</sup> Escalona (Segovia), ca. 1490. Archivo Parroquial, *Información judicial de testigos*, del 17 de octubre de 1617 al 1 de abril de 1618. Interrogatorio realizado por el párroco Juan Mancio Davila ante el notario Juan de Adrados, con el permiso de la diócesis. Pedro Suárez de la Concha aprobó la información el 7 de abril de 1618. En Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 283-287.

<sup>753</sup> “[...] yten en la peana del dicho rretablo ay un letrero de letra muy antigua negra que dice ‘este rretablo se hico el año de mili y quatroçientos y nouenta y nueue años siendo cura lugarteniente garçia goncalez por el honrrado garçia del rrio y mayordomo martin fernandez a honor y rreberencia de nuestra señora y rreberencia a la cruz’”. *Vid.* Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 288.

<sup>754</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 40.

<sup>755</sup> Barnay, S., *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid, Encuentro, 1999, p. 46.

*du fait qu'elle a été trouvée soudainement, comme si c'était par la Providence divine, parce que personne ne sait d'où elle vient ou qui l'a réalisée*<sup>756</sup>.

Pero también se producía el fenómeno contrario, al integrarse en repertorios de *exempla*, los milagros acababan por formar parte de la predicación pública. En algunos casos, después de ser compuestos, se difundían por vía oral y llegaban a diversas capas de la sociedad, como es el caso de las obras de Gonzalo de Berceo, a veces con intención de transmitir unas consignas, unas ideas o hacer propaganda con finalidad devocional, ideológica o económica<sup>757</sup>.

Si creemos a Alfonso X, aunque muchos de los milagros que relata proceden de otras recopilaciones europeas, la tradición oral es una de las fuentes fundamentales de sus *Cantigas*. El mismo rey reconoce haberla utilizado, junto a su propia experiencia<sup>758</sup>. Así consta en la cantiga 83 (“*E pois esta cousa dita / Ouve, logo foi escrita*”), que tiene como transfondo un santuario, donde la ausencia de monjes letrados podría haber confiado el milagro a la tradición oral, lo que explicaría los elementos novelísticos de algunas narraciones. Contrariamente, también se ha dicho que, entre dos cantigas que relatan la misma historia (242 y 249), la falta de adornos de la primera podría indicar un mayor primitivismo<sup>759</sup>. Otros autores, por el contrario, consideran estandarizadas frases como “*oi dizer*” o “*achei en un libr' antigo*”, que otorgan tanta validez a las fuentes orales como a las escritas; aunque reconocen que no hay motivos para la desconfianza<sup>760</sup>.

Así mismo, la difusión de posibles milagros en territorio valenciano queda atestiguada por un hecho supuestamente sucedido en 1420, en la población alicantina de Murla. Se rumoreaba que “*se fos esdevengut que endret del ventre de una ymatge de Sent Johan Babtista, que ere deboxada e pintada en un retaule antich qu'estava en la esgleya dins lo castell, era exida sanch per un clau que's dehia ésser ficat endret lo dit vendre de la dita ymatge per moros infels*”. La historia debió extenderse y suscitar un gran interés a juzgar por el envío de emisarios reales, que concluyeron que la sangre

---

<sup>756</sup> *De adoratione ymaginum*, ca. 1387 (ed. Clark, J. P. H.; Taylor C., *Walter Hilton's Latin Writings*, Salzburgo, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 1987, vol. 1, p. 193) cit. por Sansterre, J.-M., *op. cit.*, 2015, p. 18.

<sup>757</sup> Yarza Luaces, J., *op. cit.*, pp. 235, 237.

<sup>758</sup> Yarza Luaces, J., *op. cit.*, p. 208.

<sup>759</sup> Lappin, A. J., *op. cit.*, pp. 259, 268.

<sup>760</sup> Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 74.

procedía de las entrañas de un animal muerto que alguien había lanzado contra la mesa<sup>761</sup>.

La transmisión de tradiciones marianas es un aspecto complejo, sobre todo en territorio valenciano. Que se llegan a olvidar o cambiar por completo lo confirma la leyenda de la Virgen de Agres (ficha nº 12). Diversas crónicas permiten datar su aparición. En 1587, Gonzaga<sup>762</sup> aboga por un descubrimiento de las tropas cristianas en el siglo XIII y la edificación de una ermita en el mismo lugar del hallazgo. En 1611, Escolano afirma de Agres que “quiso favorecerle el cielo con una imagen de nuestra Señora, que fue hallada en aquel sitio de tiempo de los Godos, la qual, por hazer muchos milagros con sus devotos, es uno de los santuarios de España, visitado de los naturales y extranjeros”<sup>763</sup>. Pero, menos de treinta años más tarde, otra crónica escrita en 1640 por un tal Vicente Bendicho<sup>764</sup>, identifica a la Virgen de Agres con la imagen que habría presidido el altar mayor de la iglesia de Santa María de Alicante antes del incendio<sup>765</sup> que la asoló el 31 de agosto de 1484. La crónica afirma, igualmente, que un marinero que hacía escala en Alicante un 31 de agosto de hacia 1600 se sorprendió de encontrar a todos sus habitantes en sus ocupaciones habituales. La razón es que de joven había asistido a las fiestas que la ciudad celebraba para conmemorar el milagro eucarístico acontecido el día del incendio, que sólo había dejado intactas tres hostias consagradas. Enterado el obispo, abrió una investigación y las personas más viejas y dignas de confianza de la ciudad confirmaron las palabras del marinero. La consecuencia sería la restauración de tan piadosa práctica a partir de 1602.

Finalmente, en 1687, Dolz<sup>766</sup> se hace eco de una “antigua tradicion”, según la cual la Virgen de Agres

<sup>761</sup> García Marsilla, J. V., *op. cit.*, 2001, p. 170.

<sup>762</sup> Gonzaga, F., *De origine Seraphicae religionis franciscanae eiusque progressibus de regularis obserua[n]ciae institutione forma administrationis ac lecgibus admirabiliq[ue] eius propagatione*, Roma, *ex typographia Dominici Basae*, 1587, p. 1094.

<sup>763</sup> Escolano, G., *op. cit.*, 1611, col. 1351.

<sup>764</sup> Bendicho, V., *Chrónica de la Muy Illustre, Noble y Leal Ciudad de Alicante*, 1640 (copia manuscrita del siglo XVIII conservada en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València), p. 226.

<sup>765</sup> Algunas leyendas medievales donde una imagen de María escapa milagrosamente del fuego se dan en Chatillon-sur-Loire (*vid.* Sansterre, J.-M., *op. cit.*, 1998, p. 1220), en Vézelay, donde sólo la majestad de la Virgen sobrevivió al incendio de su iglesia hacia 1161-1165 (*vid.* Schmitt, J.-C., “La culture de l’imago”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1 (en.-feb. 1996), p. 17) o en la Catedral de Chartres, prácticamente destruida por un incendio en 1194, se salvó la reliquia del velo de la Virgen, lo que se interpretó como una señal de que el templo iba a ser reconstruido en el mismo sitio. *Vid.* también Forsyth, I. H., *op. cit.*, 1968, p. 217.

<sup>766</sup> Dolz del Castellar, E., *op. cit.*, vol. 3, p. 150.

[...] vino una noche de la Ciudad de Alicante el año 1484 a ocasión de aquel voraz incendio que prendió en la Iglesia de Santa Maria [...]. Quemòse la Iglesia, y à esse tiempo vieron de allà de dentro de el mar, unos que estavan en un Navio, una luz, que à modo de centella se elevò sobre la Iglesia, y despues hizo camino àzia los Montes de la Villa de Agres, distante de alli diez leguas. [...] à esse mismo tiempo apareciò sobre un almezo, que aquí dizen *Llidoner*, en el Monte de Agres, à un Pastorcillo, que no podia valerse de un braço. Si le hablò, ò no, no se sabe; solo se dize, que al punto estuvo bueno. Con este, y otros prodigios que hizo se le edificò un hermoso Templo, agregandole para que cuydassen de su culto el Convento de los Religiosissimos Padres Observantes [...].

Es más, según este autor, a principios del siglo XVII Santa María de Agres ya hacía milagros supuestamente constatados desde antes de que Escolano publicara sus *Décadas*:

Cosme Añon, natural, y habitador de la Universidad de Guadasuar, aviendo enfermado de un dolor de costado, llegò tèrmino de no darle el Medico mas de un quarto de hora de vida, y assi le dieron la Uncion [...] dezia: La Virgen de Agres ha estado aquí, y con su misma mano me ha tocado blandamente el costado, y me ha dicho vaya mañana à darle las gracias, y parece que siento bueno. [...] Sucediò el año 1616, y este suceso [...] le he sacado y mismo de un manuscrito antiguo, que con grande cuydado se guarda en dicho Santuario, sin permitir à nadie sacarle de alli, compuesto por un Religioso que huvo de mucha opinion, llamado Fray Andrès Carbonell.

Curiosamente, una crónica más moderna, escrita en el siglo XVIII por Juan Bautista Maltés<sup>767</sup>, rechaza esta última tradición basándose en las obras más antiguas. Según Albert-Llorca, las variaciones en la leyenda sobre la invención de la Virgen de Agres se debieron a los cambios producidos a finales del siglo XVI alrededor del antiguo ermitorio. En 1578, el señor de Agres construyó la capilla, a la que añadió el convento franciscano. Es posible que los religiosos relacionaran el hallazgo de la imagen con el milagro eucarístico celebrado en Alicante, con lo que se aseguraban la atracción al santuario de fieles de toda la zona<sup>768</sup>.

Parece que la Virgen de Agres no fue objeto de esta tradición hasta el siglo XVI. De la misma forma, una asociación parecida debió sufrir la Virgen de Sales de Sueca (ficha nº 55) en un tiempo indefinido, ya que la documentación medieval, como veremos más adelante, no fundamenta la invención de esta imagen que se asume a día de hoy. En ambos casos, encontramos elementos comunes que podrían retrotraerse a la época medieval, aunque su asimilación por parte de estas imágenes sería posterior. Así,

---

<sup>767</sup> Maltés, J. B.; López, L., *Ilice ilustrada. Historia de la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Alicante*, s. XVIII, copia manuscrita de 1881 conservada en el Archivo Municipal de Alicante, década V, cap. IX (facsímil del Ayuntamiento de Alicante, 1991, p. 266).

<sup>768</sup> Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, p. 45.



la homogeneidad de las narraciones legendarias lleva a pensar que no han surgido a la vez, en el momento en que fueron puestas por escrito en época moderna, ya que unas tuvieron que basarse en otras.

¿Sería posible que, desde mediados del siglo XVI hasta la segunda mitad del XVII, la creación y difusión de las primeras leyendas fundamentara la aparición de otras hasta que en 1689 fueron recogidas por Castelví? Bien cierto es que la Reforma arremetió contra el culto católico a las imágenes, a favor de algunas de las cuales, muy veneradas, se dedicaron libros como el *Atlas Marinaus* del jesuita Gumpfenberg, la *Histoire universelle des images miraculeuses de la Mère de Dieu* de Astolfi, o *Aragón, Reyno de Cristo y dote de María Santísima*, más tardía<sup>769</sup>, de Roque Alberto Faci; a parte de la obra antes mencionada de Castelví, descubierta hace algunos años y aún del siglo XVII. La tesis de que las leyendas se originaron entre los siglos XVI y XVII para dotar a las imágenes marianas de un elemento de legitimación frente a los ataques iconoclastas y de prestigio no es descabellada, sin embargo, encontramos en ellas un cierto regusto medieval.

## 8.2. CULTO Y LEGENDARIO CONTRARREFORMISTA

Pero antes de estudiar el origen medieval de algunas leyendas, conviene detenerse en las de época moderna y en las posibles consecuencias que el concilio de Trento tuvo en el culto a ciertas imágenes. Tomamos como ejemplo la historia y la tradición asociada a la Virgen del Lledó (ficha nº 28). En primer lugar, la leyenda de su hallazgo o, al menos, su puesta por escrito, data del siglo XVI, mientras que el origen de esta figura parece muy remoto. Su procedencia geográfica y temporal aún no se ha podido establecer con seguridad, sin embargo, es más que probable que su origen se remonte a la Antigüedad y que en época incierta se haya asimilado a una imagen de la Madre de Dios. Si bien los estudiosos no han conseguido identificarla, una observación superficial permite concluir que se trata de la representación de una figura femenina, una diosa. Sería, por tanto, la única “virgen” preexistente a la invasión musulmana e incluso a la predicación apostólica y al mismo cristianismo. No obstante, la leyenda de

---

<sup>769</sup> Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981, p. 145.

la Virgen del Lledó no afirma que fuera ocultada para preservarla de la profanación islámica, como en el caso de algunas imágenes medievales de santa María.

Se trata, por tanto, de la única tradición mariana que pudo haber tenido origen en un hecho real: el hallazgo casual de un icono pagano por parte de un labrador que trabajaba su campo ubicado sobre restos de antiguas civilizaciones. Así, en el subsuelo de la basílica donde se venera la imagen se han encontrado vestigios romanos y árabes<sup>770</sup>. Por otro lado, la considerable semejanza que guarda este relato con otras leyendas parece confirmar el hecho de que el Lledó se inscribe en la misma tradición que originó el resto. Se inserta, por tanto, en el fenómeno general de las vírgenes encontradas, aunque no es frecuente la aparición de una “Virgen” sin el Niño, como la del Lledó.

Como ya hemos avanzado, nos interesa estudiar cualquier elemento escultórico que haya sido significativo para la sociedad valenciana medieval, tanto si es anterior a la conquista, como si procede del exterior. Así pues, aunque la imagen de la Virgen del Lledó no sea medieval, dado que fue asumida por esta sociedad y contribuyó a satisfacer sus necesidades devocionales, su estudio nos importa y puede aportar, además, una valiosa información para la comprensión de otras imágenes, ya que soporta algunas de las tesis que vamos a exponer en este capítulo. La Virgen del Lledó, por ejemplo, es una buena prueba de la posible preexistencia del carácter sagrado del lugar donde se venera la imagen o, al menos, en el caso de que no se mantuviera su culto desde la Antigüedad, de que fue encontrada o redescubierta, ocurriera o no este acontecimiento como lo explica Viciana.

Pero ahora no nos interesa tanto conocer cuándo comenzó esta figura a ser venerada como imagen de María, como la consideración que recibió a partir de Trento. Pocos autores han prestado atención a este período de su historia<sup>771</sup>, que pudo ser crucial para la subsistencia del culto en el Lledó, con el que no pudieron acabar los dictados contrarreformistas. Así, en la sesión XXV del concilio, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563 –el mismo año en que se publicó la crónica de Viciana–, se dice lo siguiente “Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes”:

---

<sup>770</sup> Alarcón Román plantea dos teorías: que desde el paganismo hubo una tendencia popular a dar culto a ciertas imágenes o que, hacia el siglo XI, llegaron influencias bizantinas u orientales que implantaron su culto, seguramente a través del eremitismo. *Vid.* Alarcón Román, C., *op. cit.*, p. 25.

<sup>771</sup> Gusi i Jener, F., *op. cit.*, p. 337.

Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto [...] Destiérrase absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sordida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa [...] Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que **a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo. Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo** [la negrita es nuestra].

La primera mitad del siglo XVII son los años de la difusión y puesta en práctica de los preceptos de Trento (1545-1563). Durante las dos primeras décadas, según Christian, todo el territorio español fue testimonio de exhaustivas investigaciones para justificar la representación de milagros y visiones en las iglesias. Por ejemplo, entre 1617 y 1618, dos diócesis diferentes investigaron las visiones sucedidas en las localidades de Escalona (Segovia) y Navalagamella (Madrid)<sup>772</sup>. A nivel nacional, los dictados trentinos intentaron suprimir falsas creencias, supersticiones populares o veneración de reliquias y santos dudosos, así como atajar cualquier devoción emergente que resultara sospechosa<sup>773</sup>, con lo que se pretendía devolver la religión católica a su estado original y luchar más eficientemente contra las desviaciones<sup>774</sup>. Así, son documentos de la Inquisición algunos -los del siglo XVI- de los que han dejado constancia de las visiones estudiadas por Christian<sup>775</sup>. Y, efectivamente, las sentencias no presentan ninguna duda sobre la firmeza de la autoridad eclesiástica<sup>776</sup>.

<sup>772</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 110.

<sup>773</sup> “[...] Juan de rabe vezino de la mota fue mandado llamar por sus *Reverençias* a la sala estando preso en las carçeles deste sancto ofiçio por su mandado [...]. Visto por sus Reverençias la confesion del dicho Juan rabe e todo lo que mas devyo ver y examinar fallaron que le debian mandar e mandaron dar çiento açotes por las culpas que contra el resultan de su confesyon. [...] y esto hecho que se vaya con dios donde quisiere e le mandaron que de aqui adelante no cure de andar publicando las vanidades por el confessadas por ser como son cosas de vanidad e perjudiciales a nuestra sancta fee catolica e a las animas de las personas symples e catolicas que las oyen”. *Vid.* Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 309, 312.

<sup>774</sup> Eslava Blasco, R., “Reliquias y religiosidad popular en el Rincón de Ademuz (II). La *cruz que chilla* y el cuerpo de santa Generosa de Ademuz”, *Ababol*, 33 (2003), p. 19.

<sup>775</sup> La Mota del Cuervo (Cuenca), ca. 1514 y El Toboso (Toledo), ca. 1516. Inquisición de Cuenca, 28 de marzo de 1517. A. D. C. *Inquisición*, leg. 71, n° 1039, cit. por Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 310-311.

<sup>776</sup> “[...] fueronle tornadas a leer e fueron leydas todas sus confesiones a la letra e dichole que ya vee la variaciones e contradiciones dellas e como en munchas cosas se contradize e perjura [...]. Consta la dicha françisca ser en mucha culpa de aver grauemente delinquido contra nuestra santa fee catholica en aver publicado e afirmado como nuestra señora se le apareçio por dos vezes segund y de la manera y forma que en las dichas sus confesyones dize e afirma siendo todo burleria e falsedad [...] fallamos que para que a la dicha françisca la braua sea castigo e a otros exenplo de no cometer semejantes cosas que la debemos condenar e condenamos en pena de lo suso dicho a que sea apuesta en vn asno y le sean dados çient açotes publicamente por las calles acostumbradas desta villa de belmente desnuda del medio cuerpo arriba e otros tantos en la villa del quintanar de la manera que como dicho es”. *Vid.* Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 329-331.

Encontramos un ejemplo de la aplicación efectiva de estas directrices en tierras valencianas, ya en el siglo XVII. Vale la pena hacer un inciso en el asunto castellonense para resumir brevemente el caso. En la población de Ademuz, posiblemente desde finales del siglo XVI, se veneraba una pequeña y sencilla cruz de hierro, que se había colocado sobre una columna en el cementerio de san Pedro, junto a la antigua iglesia parroquial. Según la tradición, un día que amenazaba tempestad, un pastor (o un cazador) escuchó un silbido como de serpiente debajo de una piedra y, al levantarse con la intención de matar al animal, encontró una cruz de la que salían lucecitas y chispas<sup>777</sup>. Se decía que la cruz emitía unos sonidos agudos cada vez que se acercaba una tempestad, lo que permitía al clero “conjurar” el peligro antes de que tuviera lugar la catástrofe. La veneración de la “cruz que chilla” explica que, una vez consagrado el nuevo templo del Rabal en 1644, la vieja parroquial de San Pedro fuera convertida en ermita con el título de la Santa Cruz, San Cristóbal y Santa Bárbara, protectores contra la mala muerte y el rayo, triple advocación que es característica del ambiente postrentino.

En 1653, Francisco Gavaldá, obispo de Segorbe, al conocer tal prodigio, ordenó a las autoridades municipales que protegieran la cruz y al rector que pusiera por escrito su historia. Obedeciendo los dictados de Trento, en la relación *ad limina* que envió a Roma en 1656, informaba al papa Alejandro VI de los fenómenos que estaban sucediendo en su diócesis, quizás con la esperanza de convertir el lugar en un centro de peregrinación que reactivara la comarca económicamente. Dos años después, una comisión designada por el Santo Oficio investigó los hechos y concluyó, en el informe enviado al papa en 1660, que el fenómeno se producía por causas naturales, si bien, reconocía la ferviente veneración que los habitantes de Ademuz rendían a la pequeña cruz de hierro, aunque en ningún caso se trataba de una devoción extendida e institucionalizada, como lo era la del Lledó ya en el siglo XIV, pues “*no fan romeries ni concorren a visitar-la a propòsit*”<sup>778</sup>. Así, la Inquisición abortó rápidamente una creencia dudosa, que pudo haber degenerado en superstición.

En Castellón de la Plana, las noticias literarias que apelan a la tradición son, casi siempre, del siglo XVI, lo que Beltrán y Marco justifican por tratarse de la “época de implantación de las grandes devociones nacionales y del cambio de los patronos locales

---

<sup>777</sup> Antón Andrés, A., “¿Milagro o superchería?”, *Ababol*, 29 (2002), p. 35.

<sup>778</sup> Eslava Blasco, R., *op. cit.*, 2003, p. 17-18.

y de la creación de advocaciones que se acompañan de milagros y hechos prodigiosos [...] todo lo cual lleva a dos momentos clave en la devoción, los tiempos medievales a partir de mitad del siglo XIV y la época de renovación del XVI<sup>779</sup>. Pero esta teoría no tiene en cuenta la presión contrarreformista, frente a la que se podría haber reaccionado con la redacción e incluso la invención de leyendas sobre hallazgos providenciales de imágenes marianas para justificar devociones en peligro, por ejemplo, si su apariencia repugnaba la sensibilidad de las gentes y el honor debido a la Virgen María. Al contrario de lo que sucedió en Ademuz, en el Lledó no solamente no se atajó el culto al pequeño simulacro sino que se incentivó con la creación de la cofradía del Lledó en 1599 y la concesión de indulgencias por parte del papa Gregorio XIII en 1579, así como con la ampliación de la iglesia.

Llama la atención la coincidencia de fechas de la crónica de Viciana y la sesión mencionada del concilio de Trento. Si bien, es muy probable, como él mismo reconoce, que Viciana se limitara a poner por escrito una tradición anterior, transmitida oralmente o en documentos desaparecidos. La Edad Media, sin embargo, no ha sido ajena a la apariencia de las imágenes marianas: la Virgen era bella y así debían serlo también sus simulacros<sup>780</sup>. En la cantiga 74, se establece un juicio sobre bondad y belleza, muy propio de la estética cristiana derivada de Platón<sup>781</sup>. Por otro lado, en época plenomedieval, no era la teología sino los milagros los que legitimaban las nuevas imágenes y determinaban los límites tolerables de su culto<sup>782</sup>. ¿Podría haber sido el caso de la Virgen del Lledó?

Pese a lo expuesto anteriormente, las directrices trentinas podrían haber repercutido en el Lledó más de lo que parece. Quizás la substitución de los ostensorios medievales, en los que se exponía la pequeña figura, por una escultura de mayor tamaño de la Purísima Concepción, pudo deberse al interés por centrar la atención de los devotos en una “imagen” –entendida en sentido cognitivo– más ortodoxa de María; a pesar de incurrir en la aberración tipológica y conceptual de introducir una Virgen dentro de sí misma, por lo que ha sido confundida con una Virgen de la Esperanza. La

<sup>779</sup> Beltrán, A.; Marco, F., “La Mare de Déu del Lledó. Estudio arqueológico”, *Butlletí del Centre d’Estudis de la Plana*, 9 (en.-mar. 1987), p. 8.

<sup>780</sup> A mediados del siglo XIII, el obispo Lucas de Tuy deja testimonio de imágenes deformes de María, realizadas por albigenses para mostrar hasta que punto se humilló Jesús al encarnarse en el cuerpo de una mujer tan fea. Independientemente de la veracidad de su testimonio, éste sirve para definir la tipología cristiana. *Vid.* Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 149.

<sup>781</sup> Yarza Luaces, J., *op. cit.*, p. 234.

<sup>782</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 216.

Inmaculada estaba realizada según los cánones renacentistas, de pie, sin el Niño y con las manos juntas en actitud de plegaria. La obra original, no obstante, fue destruida, como tantas otras, durante la guerra civil española.

Este tipo de imágenes-relicario no es nuevo en absoluto, pero en algunos casos, como el del Lledó, la teca para la reliquia ha sido añadida a una imagen anterior. No hay referencia en los inventarios conocidos a partir de 1528 de la imagen-relicario castellonense hasta 1602 donde figura “*vna ymatge de nostra Senyora de pedra marbre*” –que podría referirse a la encontrada, por la apariencia marmórea del alabastro-, mientras que en el de 1638 se reseña “*vna figura de nostra Senyora del Lledó*” que dispone de “*vna peaña i mija lluna de plata, vna corona imperial ab dos angels i vn sperit Sanct a manera de colom*”. Y por si quedara alguna duda de que se refiere a la imagen renacentista, el inventario añade “*Ítem vna coroneta d’or de la figura de nostra Senyora que està en la vidriera*” y el de 1645 aclara “*Ítem vna coroneta d’or de la figura de nostra Senyora que està en el pit de la figura gran de l’altar*”. Así mismo, en el de 1659, consta que la imagen que está en la fornícula de la Virgen grande es la que “*fonch atrobada*”<sup>783</sup>.

No obstante, Sánchez Gozalbo afirma que la sustitución del ostensorio de plata por la imagen-relicario se llevó a término gracias al legado testamentario de Baltasar Peris, “*ab sentència de partició rebuda per Jaume Andreu, notari, a 13 de maig de l’any 1643*” –con posterioridad al primer inventario en el que se mencionan las dos figuras- y que, aún en 1679, el platero valenciano Lorenzo Simón cobraba por “*la plata, or, mans, vidre cristall, revisellar aquell, d’un nínxol que feu pera collocar dins aquell la Verjurat Santíssima del Lledó trobat, tot de plata i per dins sobredaurant, i la guarnició de la porteta, i per un pañet pera poder tancar aquell*”<sup>784</sup>. Por otro lado, Castelví aporta un dato que confunde más todavía, ya que afirma que en 1614 la figura pequeña ya ocupaba su lugar dentro de la imagen grande:

Asegura persona fidedigna, que encontró un papel de letra muy antigua, en que refiere el suceso del hallazgo de esta santa imagen, y lo mesmo se ve en los libros y manuscritos, que conserva esta santa casa. Hay entre otras una nota, que dize, que en el año 1614 entró en esta iglesia de la Virgen un hijo de maestro Francisco Sancho y el día que entró se aparecieron unas luces dentro la vidriera, que las vio todo el pueblo. Esta vidriera de que habla está en el pecho de otra imagen de marmol, que es de dos palmos y medio de dimención, y es su pecho nicho y concha sagrada

<sup>783</sup> Sánchez Gozalbo, A., “La troballa de Madona Santa Maria del Lledó”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1, 42 (1966), pp. 7-9.

<sup>784</sup> Sánchez Gozalbo, A., *op. cit.*, 1966, pp. 10-11.

en que se contiene esta preciosa margarita, cuya dimensión no excede la de un dedo, y es también de mármol<sup>785</sup>.

Así, los documentos que aluden a la vidriera podrían referirse al ostensorio medieval, ya que, hasta el inventario de 1645, no se especifica con claridad la localización de la imagen pequeña de la Virgen. Castelví podría, en ese caso, haber identificado erróneamente la vidriera del “*paper*” citado con la que cierra el relicario en el seno de la Purísima Concepción, que ya estaría terminado cuando escribe, como hemos visto.

En todo caso, podemos concluir, respecto a la Virgen del Lledó, que su devoción estaba fuertemente arraigada en la región, que a nadie molestaba el inusual aspecto de la imagen y que el Santo Oficio ni tan siquiera se planteó la posibilidad de anular su culto. Si verdaderamente la sustitución de un relicario por otro tuvo lugar ya avanzado el siglo XVII, corroboraría la normalidad con que se veneraba la minúscula figura. No sucedió lo mismo en el caso de otras imágenes como la Virgen de la Leche de Torres Torres (ficha nº 56) o la Virgen de la Consolación de Corcolilla (ficha nº 31).

El primer caso sólo puede ser supuesto, pues la Contrarreforma y el concilio de Trento que, como hemos visto, atacaron las representaciones contrarias al pudor y al decoro, desterraron del culto en las iglesias al tipo iconográfico de la Virgen de la Leche en la segunda mitad del siglo XVI. Se ha llegado a pensar que la imagen de Torres Torres sería escondida o enterrada, dando lugar más tarde a la leyenda de su descubrimiento<sup>786</sup>. El caso de la Virgen de la Consolación, semejante al que acabamos de exponer, se encuentra, por el contrario, perfectamente documentado.

Relativamente reciente respecto al de otras vírgenes encontradas, las circunstancias de su descubrimiento, carentes de cualquier componente milagroso, lo hacen perfectamente verosímil. Además, fue puesto por escrito poco después, según recoge Lázaro Ramiro en su *Historia de la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Consolación, venerada en las masías de Corcolilla, termino de la Villa de Alpuente*. Se relata, por ejemplo, en el *Libro de Cuenta y Razón de las Fiestas que se hicieron a Nuestra Señora, en el año 1712*, escrito por el notario de Alpuente, Juan Javaloyas, que escuchó la historia de boca del hijo de uno de los protagonistas. Encontramos una versión muy semejante en un sermón predicado por un cierto Policarpo Rubio,

<sup>785</sup> Castelví Coloma, J. de, *op. cit.* p. 39.

<sup>786</sup> Díez Pérez, J., *Torres Torres. Luces y sombras*, Valencia, Graficsval, 2004, p. 53.

racionero de la parroquia de la misma población y notario del Santo Oficio de la Inquisición –detalle importante a tener en cuenta. Igualmente, Andrés Rubio, notario de Alpuente desde 1609 hasta 1622, dejó constancia escrita de algunas noticias relativas a la imagen de la Virgen.

Fue descubierta en 1614 (o 1616, según una tradición más antigua), por el sacristán de la parroquia de Alpuente, al abrir una sepultura en el cementerio viejo de la población, al lado de la iglesia. No obstante, el 11 de junio de 1616, fue trasladada en solemne procesión a la ermita de San Bernabé de Corcolilla y recibió su advocación actual por petición popular. Castellví afirma, como es habitual en su obra, que los vecinos de Corcolilla sortearon el título de la Virgen y por tres veces salió el de la Consolación<sup>787</sup>. Pero la cuestión que se ha tratado de aclarar es en qué momento fue enterrada la imagen. El ya citado Policarpo Rubio, en un cuaderno de cuentas de los gastos de la capilla de Corcolilla de 1701, asegura que el motivo del enterramiento fue el cumplimiento de un mandato. En efecto, en 1576, el decano canónico de la diócesis de Segorbe-Albarracín, Pedro Ramírez, en visita pastoral –porque se encontraba la sede vacante-, de la que no hay constancia en el Archivo de la Catedral de Segorbe, ordenó retirar una imagen del culto por irreverente<sup>788</sup>:

A diez y ocho dias (dice) del mes de Octubre de mil quinientos seteny [sic.] seis el muy Reverendo Señor Pedro Ramirez, Dean Canonigo de las Iglesias de Segorbe y Albarracin, canonica, y perpetuamente unidas, y Oficial, Vicario General, y Visitador, Sede Episcopali vacante, visitando esta Iglesia de Alpuente dexó este mandato en el segundo Tomo de los cinco Libros al dorso. ...Visitando su merced la Iglesia, y Capillas de Alpuente, halló en la Capilla de San Estevan una Imagen de nuestra Sra. de bulto, que mas parece irrisión, que devoción, y por tanto la mandó luego quitar de allí, y que no se ponga, pena de excomunion, ni la tomen, y que el pie de dicho se adove con efecto<sup>789</sup>.

El enterramiento se corresponde con las circunstancias mencionadas más arriba, ya que pese al aspecto de la imagen, no procedía la destrucción de un simulacro de la Madre de Dios. Pero como el mismo Ramiro reconoce (155) no es seguro que se tratara de esta imagen, ya que la Virgen de la Consolación no tiene nada de irreverente y

<sup>787</sup> Castellví Coloma, J. de, *op. cit.*, p. 290.

<sup>788</sup> La belleza es un atributo material que se identifica con la perfección de la Virgen, pero no sólo en época contrarreformista. En el siglo XIII, la cantiga 162 relataba que “cierto obispo de Cuenca tenía una estatua en su iglesia que era muy milagrosa, pero ordenó que la retiraran del altar principal ‘porque no le parecía que tuviera buena apariencia’”. *Vid.* García Avilés, A., *op. cit.*, 2007, p. 335. No era ésta la única razón para esconder una imagen. Sansterre se hace eco de la condena de un obispo de Baviera, hacia 1487, de una nueva peregrinación local basada en un fraude, por lo que ordena esconder la supuesta imagen milagrosa. *Vid.* Sansterre, J.-M., *op. cit.*, 2015, p. 19.

<sup>789</sup> Ramiro de Minaganante, L., *Historia de la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Consolación, venerada en las masias de Corcolilla, termino de la Villa de Alpuente*, Pamplona, s/f, p. 145.



tampoco se hubiera exhumado sólo unos años después, cuando todavía se tendría memoria de la prohibición. Andrés Rubio, sacristán desde el 5 de mayo de 1570 hasta agosto de 1614<sup>790</sup>, que estaría presente durante la excavación, habría sido el mismo que la enterró. Tampoco las autoridades eclesiásticas, es de suponer, hubieran permitido un culto prohibido. Castelví trata de solucionar esta incongruencia y en una página (rayada) de su obra, escribe lo siguiente<sup>791</sup>:

En la iglesia de este [lugarcillo de Corcolilla] avia una imagen muy antigua de la Virgen tan deslustrada y fea, que por indecente mando una visita que la enterrasen [...] la qual segun la tradición de los antiguos la pusieron en una boveda donde estuvo mucho tiempo, hasta que despues renovada por unos peregrinos la hallaron tan hermosa como esta oy.

Así las cosas, se nos plantean las siguientes cuestiones: de ser la Virgen de la Consolación la imagen mencionada en la visita pastoral, habría sido retirada para ser sustituida por otra más moderna (como el retablo donde se ubicaba, que puede ser el conservado en la aldea de El Collado) y acorde, por tanto, con el gusto de la época, de otra manera no se entiende que la traten de *irrisión*; la madera se habría podrido de no ser reciente su enterramiento. En definitiva, se trate o no de la imagen que fue retirada del culto en el siglo XVI, difícilmente podría aquella ser más irreverente que la lledonera y de seguro no estaría soportada por un fervor tan extendido como la de Castellón, en caso contrario hubiera sido prácticamente imposible de suprimir.

Otras imágenes que tampoco se adaptarían a los cánones, ni venían abonadas por un culto tan antiguo como el del Lledó, se encuentran en Valencia o cerca de la ciudad. Una de ellas es la Virgen de Campanar (ficha nº 58). La versión más antigua del hallazgo nos la ofrece Dolz (t. 1, p. 150), aunque en 1995 se localizó una lápida, datada en el siglo XVI, que la recordaba:

Dia como oy, fuè el hallazgo de una Milagrosissima Imagen [...] en el Lugar de Campanar, de donde tomò el nombre, llamandose nuestra señora de Campanar. Sucediò, que abriendo una sepultura, toparon entre la tierra una piedra, que les pareciò muy hermosa, reconocieronla, y vieron que era una perfecta Imagen de Nuestra Señora. Es cosa bien para admirar, que aviendola pesado luego que la hallaron, que fuè el año 1596 y reconociendo, que pesava como dos arrobas, y aviendose sacado para dar en bebida a las señoras que estàn de parto, quintales de menudo polvo, pesa oy lo mismo. Assi me lo ha[n] certificado muchas personas fidedignas, y cada año se predica. Hanse experimentado felicissimos sucessos en partos, tomando en bebida estos polvos. El ser Abogada en los partos, se atribuye, à que una devota Señora, que se hallò al sacarla de la sepultura, se arrodillò, y la hizo esta Oración: O Virgen hermosissima, compadeceos de tantas

<sup>790</sup> Ramiro de Minaganante, L., *op. cit.*, p. 158.

<sup>791</sup> Castelví Coloma J. de, *op. cit.*, p. 159.

como por malos partos tienen sepultura; y pues salís de ella, sea Señora, para que en ella no entren tantas mugeres.

La invención tuvo lugar el 19 de febrero y su artífice, a diferencia de la mayoría de tradiciones marianas, fue un obrero que excavaba una sepultura en la cripta de la iglesia. Al volver a buscar el nivel, notó que la tierra cedía y, sobre un altar de mármol, encontró una imagen de santa María. Castelví dice, no obstante, que aun teniendo los niveles “delante los ojos no los halló habiendo bajado dos veces, pero incitado por tercera vez al bajar resvaló en un escalón, y dio en un tabique que al golpe se abrió, y descubrió un nicho, a donde se halló la Santa Imagen”<sup>792</sup>. Además, el hallazgo de la Virgen de Campanar fue precedido por otro milagro: un niño cayó a un pozo, cerca de la casa abadía, y dos días después, al escuchar su voz, lo rescataron sano y alegre, ya que lo había ayudado una señora muy bella, que según la descripción del infante se correspondía con la escultura que se encontró posteriormente.

Parece que la imagen pudo haber sido un relieve procedente de una obra mayor, quizás una sepultura, ya que por detrás asoma un fragmento de piedra sin trabajar. Pese a haberse encontrado pocos años después de la finalización del concilio de Trento, no hubo inconveniente en entronizarla ni en atribuirle milagros, aunque es poco probable que hubiera recibido veneración anteriormente, como la de Corcolilla. Así, a excepción del componente milagroso, las circunstancias del hallazgo son semejantes a las de la imagen anterior, es decir, se encuentra al margen de la tradición medieval ejemplificada por la Virgen del Lledó.

Una mezcla de ambas, la medieval y la moderna, es lo que ofrece la leyenda de la Virgen de los Ángeles de Sant Mateu (ficha nº 54). Concretamente son los factores sobrenaturales, como después veremos, los que más se ajustan a la tradición medieval, mientras que las circunstancias del hallazgo efectivo de la imagen son semejantes a las de la Virgen de Campanar. Esta obra de origen medieval, tal vez más tardía de lo que parece a simple vista, desapareció en un incendio en 1918. Hacia 1584, Sebastián, un ermitaño portugués que vivía en la ermita de San Antonio, a las afueras de la población, veía como los sábados por la noche el templo se llenaba de luz y unos ángeles sacaban una imagen de la Virgen. Al cavar, encontraron la escultura y la colocaron en el altar de la ermita, que a partir de entonces fue objeto de una frenética actividad. El obispo de Tortosa encargó la administración del templo al beneficiado presbítero de Sant Mateu,

---

<sup>792</sup> Castelví Coloma J. de, *op. cit.*, p. 21.

que se personó “*in heremita beate virginis Maríe dels Angeles*”, la cual antes del hallazgo se intitulaba de San Antonio Abad, para hacer inventario. Parece que, desde el primer momento, se habló de gracias y favores conseguidos por intercesión de la Virgen de los Ángeles, por lo que el obispo ordenó a los sacerdotes de Sant Mateu y La Salsadella que le informaran de los milagros acontecidos en la ermita. Así mismo, un año después, en 1586, el dueño del terreno construyó una capilla donde la Virgen de los Ángeles atrajo tal multitud de devotos que pronto fue necesario ampliar el espacio<sup>793</sup>.

La Virgen de la Salud de Xirivella (ficha nº 78) fue descubierta por unos alfareros, en 1595. En el mismo instante en que el sacerdote alzaba a Dios y se hacía sonar la campana de la iglesia, las herramientas con que cavaban tropezaron con un objeto metálico que ellos creyeron que era un tesoro. En realidad, se trataba de una campana que escondía la imagen de la Virgen. Cinco de los trabajadores la veneraron, pero uno de ellos, al darse cuenta de que no se trataba de oro, menospreció el hallazgo. Como castigo por su avaricia, quedó inmediatamente ciego, pero al arrepentirse de su pecado, recuperó la vista. Unos años después, en 1604, se construyó una ermita en el lugar del descubrimiento, aunque la imagen original recibió veneración en la iglesia parroquial.

La tradición ha añadido una serie de elementos milagrosos al hallazgo, que reproducen algunos de los más comunes de las leyendas ubicadas en época medieval, como que ésta sería una de las imágenes que los ángeles fabricaron y entregaron a los apóstoles para que las distribuyeran por todo el mundo<sup>794</sup> o que la habrían enterrado en 714, en un campo de oliveras<sup>795</sup>. Así mismo, es recurrente al final de la Edad Media la presencia de una campana y el castigo por haber menospreciado la imagen, aunque en otros casos el defecto físico que se deriva del encuentro con la Virgen tiene como finalidad servir de prueba más que de castigo. No obstante, las circunstancias en que aparece la imagen y su ubicación en la parroquia y no en la ermita son elementos modernos. Un año después, tendría lugar el hallazgo de la Virgen de Campanar y también son semejantes los de las imágenes de Benisanó y Santa Pola. La Virgen del Aljibe de Xàtiva fue igualmente encontrada entre la tierra que rellenaba un antiguo aljibe cercano al monasterio de Montsant.

<sup>793</sup> Betí Bonfill, M., *op. cit.*, 1977, pp. 64-104.

<sup>794</sup> Domínguez, M., “Un sermón del siglo XVII”, *Llibres de Festes de la Verge de la Salut*, 1985, pp. 19-21.

<sup>795</sup> Sánchez Navarrete, M., *op. cit.*, p. 16.

En el caso particular de la península ibérica, y muy especialmente en el ámbito rural del reino de Valencia, hay que tener en cuenta la presencia de población morisca y sobre todo su expulsión en 1609, momento en que se produce una nueva oleada de leyendas marianas. La aparición de nuevas imágenes dignas de la más ferviente veneración va ligada al repoblamiento con cristianos viejos de las tierras secularmente habitadas por los musulmanes. Tal vez, la existencia de leyendas marianas en los siglos posteriores a la conquista respondiera a la misma finalidad, aligutinar a la comunidad cristiana alrededor de una figura sagrada exclusiva.

### **8.3. LEYENDAS DOCUMENTADAS DE ÉPOCA MEDIEVAL: “LLUMINARIES I VISIONS”**

Llegados a este punto, resulta sumamente interesante un documento datado a 26 de marzo de 1363 del Archivo Diocesano de Valencia, en el que el obispo de esta ciudad, Vidal de Blanes, otorga a los vecinos de Sueca el permiso para construir una ermita dedicada a Nuestra Señora de Sales (ficha nº 55) y en el que deja testimonio de una tradición semejante a la de Llutxent, según la cual habrían visto “*homens antichs y en apres moltes lluminaries y visions*”<sup>796</sup>. Aunque no se hace referencia a estrellas, como en el milagro eucarístico, la licencia episcopal alude a luces y otras visiones que la gente del pueblo habría percibido tiempo atrás en el lugar donde iba a construirse la ermita y que seguirían produciéndose con posterioridad. Por tanto, la aparición de luminarias en el término de Sueca, pero fuera de la ciudad, ya era una tradición en 1363; una circunstancia que después desaparecerá de la leyenda una vez quede definitivamente establecida.

Se trata del único documento medieval –al menos el único del que tenemos noticia- que da testimonio de un hecho milagroso alrededor de una advocación de la Virgen en Valencia (no se menciona ninguna imagen). No obstante, a pesar de ser el único, evidencia la existencia y transmisión de tradiciones marianas en territorio valenciano antes del siglo XVI. De hecho, la visión de luminarias conformará uno de los

---

<sup>796</sup> A. D. V. *Libro de colaciones de beneficios*, caja 134/1; Ferri Chulio, A. de S., “Santa Maria de Sales patrona de Sueca”, *Actas Asamblea extraordinaria de la Asociación de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia. Patronazgos marianos en el reino de Valencia*, Orihuela, 2006, pp. 273- 274; Ferri Chulio, A. de S., *La Mare de Déu de Sales de Sueca*, Valencia, 1994.

modelos de leyenda sobre vírgenes encontradas que más tarde se pondrá por escrito: varias estrellas indican la presencia de una imagen sagrada, escondida debido a la invasión musulmana. Es el caso de la Virgen del Puig (ficha nº 53), que trataremos a continuación, o la del Don de Alfafar (ficha nº 16), de finales del siglo XIV o principios del XV, que es como sigue.



Fig. 351. Hallazgo de la Virgen del Don de Alfafar, grabado del s. XIX.

Acampado Jaime I en Alfafar, de camino a Alzira, vieron sus soldados siete estrellas que bajaban sobre aquel lugar, al tiempo que escuchaban una campana. Informado el rey, ordenó que excavarán en la tierra y en seguida encontraron una imagen de la Virgen con el Niño dentro de una pila y tapada con una campana. En el mismo lugar, apareció un cáliz de oro con piedras preciosas y una crismera de plata. Al verlo el monarca, exclamó: “*Oh gran Do*” (fig. 351). Una versión anterior refiere que el rey hizo donación de una de las imágenes que llevaba, para cumplir el voto que había hecho en aquel mismo lugar de edificarle una iglesia a la Madre de Dios si le concedía el don de conquistar Alzira<sup>797</sup>. Parece que en 1763 se escribió una novena donde figuraba por primera vez la noticia de su hallazgo por el rey Jaime I<sup>798</sup>. En cualquier

<sup>797</sup> Escolano, G., *op. cit.*, 1611, lib. VII, cap. 4, col. 322, nº 1; Castelví Coloma, J. de, *op. cit.*, p. 306; Dolz del Castellar, E., *op. cit.*, vol. 4, p 399.

<sup>798</sup> Catalá Vila, J. F., *Crónicas de Alfafar*, Ayuntamiento de Alfafar, 2002, p. 55.

caso, aunque las circunstancias del mismo recuerdan el documento sobre la Virgen de Sales, la justificación de la advocación de esta imagen es completamente casual.

Pero una fuente más remota permite establecer la antigüedad de este prototipo legendario: desde Oriente, una estrella guió a los Magos hasta el lugar donde había nacido Cristo (Mt 2, 10-12). Aunque son escasos los documentos que apoyan el interés de la Iglesia por la astrología, en un intento de atraer a los no cristianos por medio de la adaptación de sus propias creencias<sup>799</sup>, parece lógico que lo tuviera, sobre todo si tenemos en cuenta otros procesos de aculturación producidos en la alta Edad Media, como la asimilación de las creencias y prácticas asociadas a las encrucijadas de caminos, que ya hemos visto. Así pues, luces y estrellas han señalado la ubicación de reliquias, e incluso hostias, desde la alta Edad Media<sup>800</sup>.

De hecho, en los siglos XII y XIII, los legendarios marianos habrían preparado a la opinión pública para recibir el carácter milagroso de las imágenes de María, ante la falta de reliquias y cuerpos de santos. El culto a las imágenes se basaba en el que habían recibido las reliquias y su descubrimiento, por tanto, estaría precedido del mismo tipo de señales divinas que el hallazgo de aquellas<sup>801</sup>. Aunque no todas, algunas de las primeras imágenes que recibieron culto también sirvieron de relicario, por lo que se ha planteado que la presencia de reliquias en estos simulacros pretendía soslayar un posible temor a la idolatría, al menos en un primer momento. En territorio valenciano, sin embargo, sólo la Virgen de la Consolación de Corcolilla (ficha nº 31) albergaba una serie de reliquias en una abertura posterior.

Volviendo a los fenómenos astronómicos, el escrutinio del firmamento era consecuencia de la importancia conferida a la medida del tiempo, especialmente en lo que respecta al ritmo de los oficios nocturnos, que debía responder a la observación de ciertas estrellas, como ya había hecho notar Casiano a finales del siglo IV. Así, el mundo se percibía como un lugar de contemplación simbólica de las verdades proclamadas por la Biblia. Pero la superación de esta concepción de la naturaleza se

---

<sup>799</sup> García Avilés, A., *op. cit.*, 2001, p. 147.

<sup>800</sup> Snoek, G. J. C., *op. cit.*, p. 323.

<sup>801</sup> Alarcón Román, C., *op. cit.*, p. 16. Las leyendas marianas, de hecho, no sólo están precedidas por las de invenciones de cuerpos de mártires, como Santiago, sino que descubrimientos como el de la Virgen de Guadalupe, en el que un toro lleva a un pastor hasta la imagen, tienen un origen hagiográfico. En esta leyenda y en otras catalanas habría influido el milagro del monte Gargano. *Vid.* Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 37, 92.

inicia en el siglo XII, punto de inflexión del proceso de recuperación de la astrología<sup>802</sup>. Los fenómenos astronómicos, no obstante, siguieron presentes en el imaginario colectivo y asociados al mundo sobrenatural. La *Leyenda dorada* hace constar, por ejemplo, respecto a san Pedro Mártir, que “no sólo los religiosos, sino infinidad de personas, vieron numerosas veces fenómenos luminosos de origen celestial sobre el lugar en que el santo fue martirizado”<sup>803</sup>. En el siglo XVI, los fenómenos astronómicos todavía señalaban acontecimientos como el nacimiento del futuro san Francisco de Borja<sup>804</sup>.

Respecto al mantenimiento del interés por la astrología en la alta Edad Media, el contacto con la civilización árabe podría haber contribuido a la supervivencia de las formas de religiosidad popular asociadas a la magia y a la predicción astrológica<sup>805</sup>. Ya hemos visto hasta que punto se imbrican las dos culturas en la interpretación de los acontecimientos acontecidos en Llutxent en el siglo XIII, aunque documentados en el XIV. Éstos insisten en las luminarias como prodigio y mejor medio para efectuar un hallazgo. Otro buen ejemplo del impacto que las traducciones del árabe ejercieron en el estudio de los astros en los reinos hispánicos es la figura de Alfonso X, entre otros personajes del siglo XIII. Entonces se creía, según la concepción aristotélica, que los astros “habían recibido el impulso original de Dios y transmitían el poder de éste al resto de la naturaleza, sirviendo así de intermediarios entre Dios (el *primum mobile* peripatético) y los seres inferiores”<sup>806</sup>. “*Luminaries i visions*” habían servido de mediadores entre Dios y “*homens antichs*” de Sueca, de la misma manera que lo harían

<sup>802</sup> García Avilés, A., *op. cit.*, 2001, pp. 74, 151-154.

<sup>803</sup> Vorágine, S. de la, *La leyenda dorada*, s. XIII (Madrid, Alianza, 2001, vol. 1, p. 270).

<sup>804</sup> “Quando estaba su Madre, la Duquesa, dando a luz este bello honor de la Casa de Gandia y de la Gente Borja [...] se dexó ver a la misma hora, correspondiente al palacio de Gandia, un hermoso desconocido Planeta, que embió el Cielo porque alumbrase el nacimiento de Borja, sirviendo juntamente de luminaria y de aviso [...]. Dexose, al fin, ver en el nacimiento de Francisco un luciente Planeta entre el Signo de Tauro (que honra el Escudo Borja) y la constelación Cassiopea, que se llama Cátedra o silla [...], significando el Cielo [...] que el Niño que nacía en el Pacio Borja [...] avía de ser no solamente Doctor en la Theología sagrada, sino sólo ilustre Cathedrático y gran maestro de la Theología mística, sino que avía de ocupar la más difícil y más gloriosa Cátedra, leyendo el desengaño a la nobleza en España y por la Europa”. *Vid.* Cienfuegos, Á., *La heróyca vida, virtudes y milagros del Grande San Francisco de Borja, antes Duque quarto de Gandia y después Tercero General de la Compañía de Jesús*, Madrid, por la viuda de Juan García Infanzón, 1717, 2<sup>a</sup> imp., libro VII, capítulo 1, cit. por La Parra López, S., “Francisco de Borja y Gandia: la formación del cortesano”, *Revista Borja. Revista de l’Institut Internacional d’Estudis Borgians*, 4 (2013), pp. 86-87. El origen de la leyenda podría relacionarse con el descubrimiento en 1572, dos semanas después de la muerte de Francisco de Borja, de una supernova en la constelación de Casiopea.

<sup>805</sup> García Avilés, A., *op. cit.*, 2001, p. 148.

<sup>806</sup> García Avilés, A., *op. cit.*, 2001, p. 155.

entre Dios y el monarca, Jaime I, en el momento del descubrimiento de la Virgen del Puig (ficha nº 53).

El hallazgo de esta imagen habría tenido lugar cuando las huestes de Jaime I ocuparon El Puig antes de la conquista de Valencia, en la colina donde después se construiría el monasterio y en presencia del fraile mercedario Pedro Nolasco. Esta tradición se completa con la leyenda sobre la confección de la imagen, esculpida por unos ángeles con la losa del sepulcro de la Virgen.

En el siglo XVI, tanto Miedes como Beuter son conocedores de la leyenda, según la cual, después de la batalla de El Puig (entre el 6 y el 28 de agosto de 1237), “fueron vistas por los que velaban y hacían la centinela en el castillo muchas lumbres a modo de hachas encendidas que caían del cielo [...] y que en cayendo se hundían debajo tierra”<sup>807</sup>, “en el lugar donde ahora es el cabo del altar de la iglesia de El Puig y dándose acato de esto advirtieron que cada sábado descendían siete veces desde la hora que anochece hasta la media noche”<sup>808</sup>.

Gómez Miedes nos ofrece, seguramente, la descripción más antigua del icono de la Virgen del Puig (1538):

Y visto que esto sucedió por algunas noches, reveláronlo al Alcaide, y a los demás, y como fuesen cavando profundamente [...] se descubrió una campana grande de metal [...], se halló debajo de ella una tabla de mármol de dos codos en alto, y codo y medio de ancho. En la cual estaba labrada y como esculpida una imagen de nuestra señora que tenía a su hijo en los brazos diferentemente que las otras, porque le tiene sobre el brazo derecho<sup>809</sup>.

Unos años antes, Beuter se remonta a la invasión árabe y relata cómo acabó la imagen debajo de una campana:

*Vent açò los religiosos que estaven en lo puig d'Enesa, prengueren la imatge de la verge Maria que tenien en lo altar, i posaren damunt la imatge una campana, i cobriren-ho tot de terra, i desepararen lo lloc i anaren-se'n. Venint los moros, donaren aquell lloc a un moro principal que es deia Cebolla, i ell poblà un llogaret prop de allí que el nomenà de son nom al puig que es dix de Cebolla, fins que lo rei en Jaume lo prengué i el nomenà lo Puig de Santa Maria [...]*<sup>810</sup>.

---

<sup>807</sup> Gómez Miedes, B., *La historia del muy alto e inuencible Rey Don Iayme de Aragon, primero deste nombre, llamado el Conquistador*, Valencia, Viuda de Pedro de Huete, 1584, p. 214 <www.bne.es> 1-1-2015.

<sup>808</sup> Beuter, P. A., *op. cit.*, 1538, cap. 31, fol. 90. Durante la Edad Media la aritmología sagrada, la ciencia del simbolismo religioso de los números, conoció un gran desarrollo, por lo que el número siete no debía ser casual, como tampoco lo eran las tres veces que las imágenes volvían al lugar del hallazgo o se sorteaba su nombre. *Vid.* García Avilés, A., *op. cit.*, 2001, p. 69.

<sup>809</sup> Gómez Miedes, B., *op. cit.*, p. 214; Badenes Almenara, J. S., *op. cit.*, 2004, pp. 269-270.

<sup>810</sup> Beuter, P. A., *op. cit.*, 1538, cap. 36.



Aunque, hasta ahora, no tenemos constancia documental de esta leyenda antes del siglo XVI, se considera de origen medieval<sup>811</sup> y de transmisión oral<sup>812</sup>. De ser así, sería muy posterior a la fecha en que se supone que ocurrieron los acontecimientos, ya que el monarca no hace referencia, en su crónica o *Llibre dels Fets*, a ningún portento semejante en El Puig de Santa María; ni tan sólo a la participación de san Jorge durante la batalla, a diferencia del caso mallorquín, que pone en boca de los musulmanes: “*E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi, car en estòries trobam que en altres batalles l’han vist de crestians e de sarraïns moltes vegades*” (84). Notemos que el monarca hace referencia a otros relatos sobre apariciones de san Jorge<sup>813</sup>. La de El Puig, no obstante, se documenta en la *Crónica de San Juan de la Peña*<sup>814</sup>, redactada a instancias del rey Pedro el Ceremonioso, entre 1369 y 1372: “[...] et fuessen en un pueyo qui agora es clamado Santa Maria del Puyg et toda la morisma vinies contra ellos en la batalla, qui entre ellos fue muyt grant, les aparecio Sant jorge con muytos cavalleros de parada qui los ayudó a vencer la batalla, por la qual ayuda ningun christiano no hi murio” (232-239); y se representa icónicamente a partir del siglo XV.

Sí hace constar Jaime I que “*lo puig que ara ha nom Enesa [...] haurà nom lo Puig de sancta Maria*” (209); lo que indica la profunda devoción del rey a la Madre de Dios, de la que hay numerosos ejemplos en el *Llibre dels Fets*, pero no nos asegura la presencia de esta imagen. En relación con esto, las donaciones hechas por el rey el día 1 de julio de 1237 a Artal de Luna y el 1 de agosto de 1237 a Rodrigo Jiménez de Lusia

<sup>811</sup> Pérez i Edo, H., *op. cit.*, p. 189.

<sup>812</sup> Badenes Almenara, J. S., *op. cit.*, 2004, p. 270.

<sup>813</sup> El rey Pedro I atribuyó sus éxitos militares a la protección de san Jorge. Su milagrosa aparición en la batalla de Alcoraz (Huesca) en el año 1096, narrada después en la *Crónica de San Juan de la Peña*, no puede entenderse sin el contexto de la historiografía cruzada. *Vid.* Olivares Torres, E., “Imágenes de caballeros santos representados en pareja. Un refuerzo de la idea de espiritualidad guerrera”, en García Mahiques, R.; Zuriaga Senent, F. (eds.), *op. cit.*, p. 1214. Un siglo antes, *La leyenda dorada* cuenta que “yendo los soldados cristianos hacia Jerusalén para apoderarse de la ciudad santa, apareció a uno de los capellanes un joven hermosísimo, diciendo que era San Jorge, y que no sólo los protegería, sino que actuaría como jefe de las tropas en las batallas de la conquista si llevaban con ellos las reliquias de su cuerpo. Así ocurrió, en efecto; [...] el santo se les apareció, vestido de blanco, perfectamente armado y enarbolando a modo de estandarte una cruz roja, y con enardecidas palabras los animó a que le siguieran y escalaran sin miedo alguno, como él iba a hacerlo, las murallas. Siguiendo, pues, a san Jorge, dice esa citada historia, los soldados cristianos treparon hasta las almenas, conquistaron la ciudad de Jerusalén y dieron muerte a los sarracenos que la ocupaban”. *Vid.* VoráGINE, S. de, *op. cit.*, vol. 1, p. 253.

<sup>814</sup> Martínez Ferrando, E., *El Puig de Santa Maria. Una evocació de la reconquesta*, El Puig, Fundació Pública Municipal per a la Cultura i l’Educació, 1995, pp. 12 y 25; Badenes Almenara, J. S., *op. cit.*, p. 87.

están datadas “*apud castrum de Cebolla*” y, por otro lado, a partir del 24 de enero de 1238 los documentos vienen firmados “*apud podium Sanctae Mariae*”. Julio Badenes atribuye este nuevo topónimo al supuesto hallazgo de la imagen mariana durante este intervalo de tiempo<sup>815</sup>. En cualquier caso, es significativo que fuera el único lugar de la zona al que Jaime I cambió el nombre.

Pero, independientemente de cómo llegó a El Puig, quizás traída por el mismo rey o alguno de sus caballeros, directamente de Bizancio o desde Italia, parece que durante la estancia de las tropas cristianas, entre 1237 y 1238, ya había una imagen de la Virgen. En el *Llibre dels Fets*, relata el monarca que, en la iglesia de Santa María, prometió “*a Déu, e a aquest altar que es de la sua Mare, que nós no passarem Terol ne el riu de Tortosa tro que València haja presa*” (237), un altar donde, con toda seguridad, debía haber una imagen de su titular; si bien Alarcón afirma que durante la primera etapa del culto mariano se dedicaban iglesias a María sin necesidad de imágenes<sup>816</sup>. La descripción que hace de otro altar en la recientemente conquistada ciudad de Murcia, no obstante, confirma la primera hipótesis y parece, incluso, que la imagen fue proveída por él mismo, de la misma manera que, en 1263, daría toda la ornamentación de su capilla itinerante al monasterio de San Vicente<sup>817</sup> de la Roqueta:

*E quan venc que nós haguem l'església, sempre manam-hi fer altar de nostra dona sancta Maria, car en totes les viles que grans fossen, que Déus nos havia donades a guanyar de sarraïns, havíem edificada església de Nostra Dona sancta Maria. [...] E, quan venc al segon dia, e fo aguisat l'altar, nós lo faem guarnir gran matí ab la roba de nostra capella, e molt honradament, e nobla [...]. E ab nostres creus e ab image de Nostra Dona sancta Maria moquem de l'albergada on nós estàvem en la host, e a peu venguem e entram per la vila entrò en l'església que havíem edificada de nostra dona sancta Maria (450).*

No sólo se guarnecían de imágenes los altares, sino que éstas, en pocos años, adquirirían un nombre y eran objeto de una gran devoción. Es a una virgen concreta a la que se refiere Jaime I cuando dice “*ab tant pregam a nostra dona sancta Maria de València que prega's al seu car fill [...]*” (489); una imagen, que desconocemos (quizás un icono del siglo XIII desaparecido en 1936, fig. 80), venerada en la catedral de esta

---

<sup>815</sup> Jaime I, *Colección diplomática de Jaime I el Conquistador. Años 1217 a 1253* (Huici Miranda, A., Valencia, Renovación Tipográfica, 1918, vol. 1, 157, 158 y 163); Badenes Almenara, J. S., *op. cit.*, 2004, p. 93.

<sup>816</sup> Alarcón Román, C., *op. cit.*, p. 18.

<sup>817</sup> Tengamos en cuenta que, en un primer momento, el vínculo con el cristianismo primitivo en Valencia era el santo mártir, no María. Esto cambiará en el siglo XIV, cuando surgen las leyendas sobre san Jorge y la Virgen del Puig. Vid. Narbona Vizcaníno, R., *op. cit.*, p. 309.

ciudad, pero que estaría a la altura de otras imágenes portentosas, de reconocida fama, si era digna de recibir las plegarias del rey.

Respecto a la devoción a la Virgen del Puig, ésta se manifiesta en las numerosas donaciones que, desde 1253, se realizaron a favor del monasterio<sup>818</sup>, mientras que la materialización de la imagen de la Virgen en una losa de mármol “*angelicus manibus elaboratam [...] in loco sancto Gethsemani*” viene indicada en una bula de Benedicto XIII, concedida en 1407 a la orden de la Merced<sup>819</sup>. Por otro lado, la primera mención al momento de su hallazgo data de 1448: “*Item, al cantó del dit retaule una imatge de la Verge, de pedra, la qual se diu fonch trobada ací en lo Puig, quan foch la conquesta de aquesta terra*”<sup>820</sup>. A pesar de ello, parece que aún no se habría desarrollado la tradición de su hallazgo. Podría, sin embargo, haber existido una leyenda semejante (la de las estrellas) que, con el tiempo, acabaría asociándose a la Virgen del Puig y que, al menos, sabemos que ya existía en 1363, según el documento sobre la Virgen de Sales. El mejor testimonio de esta parte de la leyenda nos la ofrece Pérez i Edo:

Llegó el prodigio a oídos de D. Bernardo de Entenza y éste comunicóselo a S. Pedro Nolasco, el cual, advertido ya del cielo, hubo de decir a D. Bernardo y demás caballeros: ‘¿Qué os admiráis de esta novedad? Para mí no lo es, pues las luces son muy semejantes a otras que ha algunos años, estando en Barcelona, merecieron ver mis ojos, sin poder atinar sus misterios. Estas luces son lenguas del Cielo que nos indican está escondido en aquel montecillo algún celestial precioso tesoro; cavad la tierra, donde se esconden aquellas estrellas y veréis las maravillas y grandezas divinas’<sup>821</sup>.

Sólo un año después de la conquista de Valencia, Jaime I se hace eco de un acontecimiento que, de haberse producido en El Puig dos años antes, podría haber dado lugar a la leyenda del hallazgo de la Virgen: “*E entram en Montpestller el dijous: e el divendres, entre mig jorn e hora nona, fo eclipsis major que anc hom vis de memòria d’aquells hòmens que ara són, car tot lo sol cobrí la lluna, e podia hom veer bé set*

<sup>818</sup> Badenes Almenara, J. S., *op. cit.*, 2004, p. 98.

<sup>819</sup> Martínez Ferrando, E., *op. cit.*, pp. 12 y 25; Corti, F., “Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María”, en *El Mediterráneo y el Arte Español*, Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, del 9 al 12 de septiembre 1996, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1998, n. 12, p. 9 y sig., cit. por Molina Figueras, J., “Iconos marianos, leyendas y monarquía en la Corona de Aragón (s. XIII-XV)”, *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 20, 2 (2014), p. 214.

<sup>820</sup> A. C. A. *Merced* 26, fol. 211 cit. por Gazulla, F., “El Puig de Santa María”, en *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, julio de 1923, Valencia, 1923, vol. 2, p. 602.

<sup>821</sup> Pérez i Edo, H., *op. cit.*, p. 190. El origen divino del poder de los astros es una idea semejante que se percibe en la obra de Alfonso X e incluso se plasma en imágenes (*vid.* García Avilés, A., *op. cit.*, 2010, p. 26). El monarca castellano coincide con su homólogo aragonés en la admiración y el extrañamiento provocados por los fenómenos astronómicos.

*estrelas en lo cel*” (305)<sup>822</sup>. Hay constancia de eclipses muy cercanos en el tiempo, aunque después de éste, ocurrido en 1239, pasaron 62 años hasta que volvió a verse uno<sup>823</sup>.

Pero la primera referencia a manifestaciones luminosas en El Puig data ya de época moderna. Entre 1588 y 1756 se vislumbraron unas luces misteriosas sobre la torre mayor del monasterio, coincidentes con tempestades eléctricas. El prodigio no pasó desapercibido y ya la primera vez que se tuvo constancia de este fenómeno, el 25 de julio de 1588, la noticia llegó hasta el arzobispo de Valencia. Juan de Ribera envió un notario de la curia eclesiástica para que levantara acta con testimonios del suceso<sup>824</sup>. Las diligencias del prelado, como las que se realizaron para investigar el fenómeno de la “cruz que chilla” de Ademuz, responden a las medidas contrarreformistas que pretendrían controlar el surgimiento de nuevas devociones fundamentadas en sucesos aparentemente sobrenaturales. Pero, en este caso, no se produjo ningún acontecimiento de carácter milagroso como consecuencia de la señal luminosa. Tal vez, el interés que despertaron estas luminarias se vio determinado por la leyenda mariana, que ya estaba plenamente consolidada e incluso puesta por escrito.

Como en la construcción de la ermita de la Virgen de Sales (ficha nº 55), las manifestaciones astronómicas de carácter extraordinario o milagroso se consideraban dignas de perpetuarse como recurso heráldico. Así, en el escudo de Aragón –y también en el del reino de Valencia-, figura una cruz apuntada llamada de Íñigo Arista, ya que de este rey “se escribe haber sido el primero que trajo en sus sobreseñales y armas por divisa el escudo de campo azul, con cruz de plata al canto de él, por habérsele aparecido en el cielo en una batalla que tuvo con los moros”<sup>825</sup> en el cerro de Aragües, según otras crónicas<sup>826</sup>, a la manera de Constantino.

Tal como muestra el capitel de la cruz del antiguo camino hondo de Valencia de Gandia, su escudo (ficha nº 126-1) también tiene una estrella sobre el lienzo de la muralla. En este caso, el astro alude a la fundación de una nueva ciudad inmediatamente

---

<sup>822</sup> Parece, no obstante, según la zona del firmamento donde se produjo el eclipse, que fueron dos planetas (Venus y Saturno) y cinco estrellas (Sirio, Capella, Riel, Procyon y Betelgeuse). *Vid.* Pavía Alemany, F., “El rey don Jaime I y el eclipse solar en Montpellier”, *Huygens*, 60 (mayo-jun. 2006), p. 37.

<sup>823</sup> Pavía Alemany, F., *op. cit.*, p. 56.

<sup>824</sup> Pérez i Edo, H., *op. cit.*, pp. 205-206.

<sup>825</sup> Zurita, J., *op. cit.*, lib. I, cap. 5.

<sup>826</sup> Arias Miñana, J. E., “Al ducat de Joan II de Navarra l’estrela local de Gandia ja eixia per dalt del llenç de muralla”, *Huygens. Boletín Oficial de la Asociación Astronómica de La Safor*, 63 (nov.-dic. 2006), pp. 22-23.

después de la conquista<sup>827</sup>, cerca de la población musulmana. Con esta finalidad, Jaime I dispuso el emplazamiento de un nuevo núcleo urbano un poco más adentro, en la llanura, en la misma confluencia del camino real y el río de Alcoy, ya que las nuevas villas se ubicaban en puntos estratégicos para el control de las rutas de comunicación, tanto por motivos comerciales como militares<sup>828</sup>.

De ser así, la estrella que se encuentra ante la efigie de Jaime I a caballo en los sellos documentales también podía referirse a su condición de monarca de un nuevo reino. Sería tentador ver una relación entre la conquista de Valencia y la posterior fundación del reino, y el desarrollo de la leyenda sobre el hallazgo de una imagen de la Virgen en un lugar que había resultado clave en el proceso de conquista, como El Puig de Santa María. No obstante, este no fue el único rey aragonés que se presentó en los sellos precedido de una estrella. Entre otros, también lo hicieron Pedro el Ceremonioso y Jaime II, muy implicado en el cerramiento de la muralla de Gandia<sup>829</sup>. Por otro lado, podría tratarse de un reconocimiento de distinción.

En cualquier caso, de existir una relación vendría dada por la equiparación medieval entre luz y revelación<sup>830</sup>. Una relación que encontramos perfectamente ejemplificada en el episodio de la Adoración de los Magos y que también tendría su trasunto heráldico. Por su condición de monarcas, fueron habituales en blasones y emblemas hasta bien entrado el siglo XVI<sup>831</sup>, como en el escudo de la ciudad de Lima: una estrella dorada (como la de Gandia) sobre tres coronas, apunta a la de Belén, ya que la fundación de la ciudad había tenido lugar el 18 de enero de 1537, pocos días después del día de Reyes<sup>832</sup>.

Vale la pena incidir en este episodio clave para el cristianismo y en sus implicaciones astronómicas. Curiosamente, la iglesia primitiva interpretaba el retorno de los magos por un camino distinto al indicado por la estrella como una renuncia a la creencia en el determinismo astrológico, del que serían representantes y que implicaba

<sup>827</sup> Arias Miñana, J. E., *op. cit.*, nov.-dic. 2006, pp. 22-23.

<sup>828</sup> Canet, I., “Fisonomía d’una vila. L’urbanisme medieval de Gandia”, *Sucre i els Borja. La canyamel del ducs*, cat. exp., Valencia, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, Gandia, Ajuntament de Gandia, 2000, p. 203.

<sup>829</sup> Arias Miñana, J. E., *op. cit.*, nov.-dic. 2006, pp. 22-23.

<sup>830</sup> Camille, M., *Gothic art. Visions and revelations of the medieval world*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1996, p. 51.

<sup>831</sup> Izquierdo Aranda, M. T., *op. cit.*, pp. 908 y 911: según Kepler, se trataba de una conjunción de Júpiter y Saturno en la constelación de Piscis, una *coniunctio magna*, un signo extraordinario que pudo observar en 1603 y describir en *De Stella nova Serpentarii* basándose en un fenómeno similar registrado en el año 7 a. C.

<sup>832</sup> Arias Miñana, J. E., *op. cit.*, 2006, pp. 22-23.

una limitación de la libertad concedida por Dios al ser humano. Como ya hemos visto, la estrella acabaría aceptándose como un instrumento de los designios divinos y llegaría a ser signo lumínico de Cristo (“de Jacob avanza una estrella”, Nm 24,17).

En el siglo I, ya se sugería el paralelismo entre la estrella y el ángel del anuncio a los pastores: a los simples facilitó Dios el conocimiento con su mensajero; a los sabios paganos, expertos en el curso de los astros, les envió el mismo mensajero pero con una forma que podían percibir y comprender. Igualmente, la *Leyenda dorada* identifica la estrella con la entidad angélica que se apareció en sueños a los sabios para advertirlos contra Herodes<sup>833</sup>. Los sermones del papa León I fueron trascendentales al catequizar el astro como símbolo de la voluntad divina que conduce a Cristo. La estrella queda consagrada como mensajera de los designios de Dios y asimilada a una entidad angélica cuando el pensamiento humanista de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola otorgaron a los magos una sabiduría que les permitió interpretar el signo de Dios<sup>834</sup>.

Como mensajeros de Dios, los ángeles han sido equiparados a las estrellas; pero como intermediaria, no es de extrañar que la estrella haya sido asociada a la Madre de Dios, considerada como tal por el catolicismo bajomedieval. Al fin y al cabo, no sólo aluden a la triple virginidad de María en los iconos bizantinos, sino que su propio nombre, “Mariam”, significa estrella del mar.

#### **8.4. LABRADOR O PASTOR**

Tanto la documentación como las obras literarias bajomedievales permiten datar la génesis, al menos, de algunos prototipos de la leyenda, independientemente de cuando son asumidos por una imagen concreta. Otras tradiciones, como las de la Virgen de Campanar (ficha nº 58) o la de la Salud de Xirivella (ficha nº 78), que están datadas en el siglo XVI, nos ofrecen un tipo específico de artífice del hallazgo (obrero, alfarero), que no encontramos asociado a ninguna tradición supuestamente medieval. Así, conviene distinguir el tipo de visionario de que se trata en cada caso para inducir el origen de un modelo de leyenda. Nos centraremos, por tanto, en el más repetido en las tradiciones ubicadas en la Edad Media: el labrador o el pastor.

---

<sup>833</sup> Vorágine, S., *op. cit.*, vol. 1, p. 95.

<sup>834</sup> Izquierdo Aranda, M. T., *op. cit.*, pp. 897-908.



Fig. 352. Virgen de Sales con la representación de su hallazgo.

Volviendo al caso de la Virgen de Sales (ficha nº 55), la leyenda que finalmente se instituyó no alude a la presencia de luces misteriosas. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, los textos obvian el documento anteriormente mencionado y refieren la participación de un labrador llamado Andrés de Sales, que no sólo la descubrió, sino que también le dio el nombre (fig. 352). Un labrador, un par de bueyes que inclinan la cabeza o se arrodillan<sup>835</sup> a su paso por un determinado lugar y el hallazgo de una imagen mariana en esa misma zona, donde se acaba construyendo una ermita, son elementos recurrentes en numerosas leyendas, supuestamente acontecidas en la Edad Media, asociadas a vírgenes valencianas. Albuixech (ficha nº 14), Alaquàs (ficha nº 13) y Carcaixent (ficha nº 26), cerca de Valencia; Castelló de la Plana (ficha nº 28) y

<sup>835</sup> Como ya hemos visto, la opinión de Christian es que se sigue el modelo de la leyenda del Monte Gargano. *Vid.* Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 16. Por otro lado, la cantiga 29 describe a la Virgen como señora de la naturaleza y en la miniatura que la ilustra una gran variedad de criaturas, incluyendo una girafa, un camello y un elefante, se inclinan en deferencia a la Madre de Dios. La soberanía de María sobre la creación se expresa en la cantiga 33: la Virgen puede “*mandar o mar e todo-los ventos*” porque es la madre del que creó los cuatro elementos. *Vid.* Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 197.

Vilafranca (ficha nº 68), al norte, son otras tantas poblaciones donde una tradición semejante explica el origen y, en algún caso, incluso la advocación de sus respectivas imágenes.

Un caso paradigmático es la Virgen del Lledó (ficha nº 28), de la que todavía no hemos referido las circunstancias de su descubrimiento. A pesar de su peculiaridad, la tradición la ha tratado como a cualquier otra imagen mariana, convirtiéndola en una virgen encontrada: en 1366, un labrador llamado Perot<sup>836</sup> de Granyana estaba trabajando un campo con una pareja de bueyes cuando tropezaron con una losa junto a un almez, bajo la cual apareció la pequeña imagen. Poco después, en el lugar del hallazgo, se construyó una ermita. La versión más antigua de este hallazgo, y una de las más antiguas de entre las vírgenes valencianas, nos la ofrece Martí de Viciano en el siglo XVI:

Otrosí, en la huerta de dicha villa ay un hermitorio so título de Nuestra Señora del Llidó, que fue muchos años ha fundado desta manera, que Perot de Granyana, labrador, tenía un heredamiento en el qual arava con un par de bestias, y arando, con la punta de la reja solevantó y transtornó una piedra de peso de más de quatro quintales, y baxo de la piedra vido estar una imagen de piedra de alabastro de nuestra señora la Madre de Dios. Y como la vido, fue turbado del misterio y luego dio aviso dello a los regidores de la villa, y con los clérigos fueron allá y tomaron la sancta figura y dedicáronle altar so título de Nuestra Señora del Llidó, porque había un árbol plantado en aquel campo que en este reino nombran llidoner. Esta iglesia ha sido labrada y acrescentada por los de la villa y es freqüentada y venerada por los devotos, y la Señora les alcanza grandes mercedes del Señor, según los milagros celebrados tienen alguna parte escrita en libro de la casa y en insignias puestas en la iglesia<sup>837</sup>.

La fecha del hallazgo, que Viciano no aporta, viene dada en el *Libre de Be e del Mal*, que fue supuestamente quemado en el siglo XVI y del que habría quedado una copia, ya desaparecida, en el Archivo Municipal de Castellón; si bien, es muy probable que este libro no haya existido nunca. En cualquier caso, 1366 ha quedado fijado por la tradición como el año del hallazgo.

Poco más de un siglo después de que viera la luz la obra de Viciano, Castelví matiza su versión al añadir, respecto a Perot de Granyana, que “tocó la reja del arado a la parte izquierda de la cabeza de la Virgen Santísima, se le secó, y baldó el brazo derecho”; a continuación, se fue a la ciudad para hacer partícipes de la noticia a sus conciudadanos, pero “haviendo dudado de esta verdad algunos, mostró el brazo

---

<sup>836</sup> Curiosamente, muchos de los descubridores de imágenes marianas se llaman Pedro, como si el establecimiento de un nuevo santuario replicara el triunfo de Cristo y la institución de la Iglesia. Vid. Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 34.

<sup>837</sup> Viciano, R. M. de, *op. cit.*, p. 400.



baldado, y con este testigo de su abono lo creyeron, y luego se le restituyó el brazo a su primero ser bueno, y sano”. Ciertamente, a la pequeña imagen de la Virgen del Lledó le falta la parte izquierda de la cabeza, lo que Castelví aprovecharía, seguramente, para ampliar el relato de su invención con un detalle común a muchas otras leyendas sobre simulacros medievales encontradas por labradores. Así mismo, también es habitual, como veremos, que la imagen sea trasladada a la iglesia del pueblo y que vuelva, normalmente tres veces, al lugar del hallazgo, en el que finalmente se acaba construyendo un santuario en su honor; complemento que este autor incorpora a la leyenda, añadiendo que “aquellas noches vieron muchas antorchas por el camino sin ver quien las llevaba”<sup>838</sup>.

Hay que mencionar también al notario José Llorens de Calvell, que en 1716 realizó un inventario de los bienes del templo y que avanzó la fecha del hallazgo en el año 1300: “*Pedro Grañana, llaurador amo que llavors era del lloc i terres contigües ad aquell el qual estaua llaurant pels anys de Mil tres cents amb vn parell de bous i amb la punta de la rexa transva tornar la llosa i va veure vn gran resplendor i els bous agenollats, i vido el misteri va voler tocar dita ymagen de pedra i se li va assecar el braç [la negrita es nuestra]*”<sup>839</sup>.

Por lo que respecta a Europa, se ha constatado una significativa diferencia en la relación que se establece entre aparición y peregrinación en época medieval y moderna. Las peregrinaciones modernas a centros marianos suelen ser contemporáneas a sus respectivas apariciones o visiones, que como hemos visto estaban sometidas a una estrecha investigación por parte de la Iglesia. Por el contrario, en la Edad Media, muchas de las apariciones asociadas a santuarios importantes no llegaron a circular hasta muchos años después de que se consolidara la peregrinación<sup>840</sup>. Al menos uno de los casos estudiados por Christian corrobora esta aseveración. La transcripción realizada hacia 1471 de las visiones supuestamente ocurridas en la población burgalesa de Santa Gadea la fecha en 1399, anticipándose en pocos años a la llegada, en 1404, de numerosos peregrinos<sup>841</sup>.

¿Sucedió lo mismo en Valencia? La documentación testifica que durante la Edad Media el santuario del Lledó ya era centro de peregrinaciones llegadas desde las

<sup>838</sup> Castelví Coloma, J. de, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>839</sup> Beltrán, A.; Marco, F., *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>840</sup> Turner, V.; Turner, E., *op. cit.*, p. 174.

<sup>841</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 36.

comarcas de La Plana y L'Alcalatén, entre otros lugares. El culto a esta imagen se documenta en la segunda mitad del siglo XIV –Vila-real y Almassora peregrinan al Lledó desde de 1394-, pero no se puede descartar la posibilidad de que sea más antiguo. Si es el origen medieval de la leyenda la que justifica las peregrinaciones o son éstas las que propician su aparición no está claro. De lo que no hay duda es de que el santuario era centro de peregrinación ya en el siglo XIV y por tanto, de haberse creado la tradición lledonera en el siglo XVI, a diferencia de lo que ocurrió con la Virgen de la Consolación de Corcolilla (ficha nº 31) o el resto de imágenes mencionadas, ¿sería para legitimar un culto que ya estaba arraigado? Teniendo en cuenta que el concilio de Trento puso en tela de juicio estas narraciones poco fidedignas, difícilmente habría podido ser creada durante la Contrarreforma para justificar su culto.

Igualmente, el culto a la Virgen de la Balma de Zorita del Maestrazgo (ficha nº 79) está documentado en época medieval. La primera fecha histórica que se conserva de la primitiva ermita, reformada en los siglos XVI y XVII, es de 1380<sup>842</sup> y las romerías que acuden, tanto desde pueblos castellonenses como aragoneses, se documentan desde 1408. Es decir, la devoción a esta imagen, cuyo original data del primer tercio del siglo XIV, ya estaba extendida a principios del siglo XV, lo que no implica que también lo estuviera su tradición. No obstante, se trata de otro caso paradigmático de leyenda medieval. Según la tradición oral, la Virgen se apareció a un pastor manco, en el interior de una cueva, para pedirle que allí mismo se le construyera una ermita. Como prueba del prodigio, la Virgen le reintegró el brazo al pastor. Contrariamente a su deseo, la imagen fue trasladada a la parroquia, pero volvió milagrosamente al lugar de la aparición, donde finalmente se erigió una ermita.

No hay que menospreciar la presencia de una fuente, cosa común en los santuarios salutíferos dedicados a santa María, como el de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (ficha nº 57). De su hallazgo, conservamos uno de los testimonios más antiguos:

[...] en el mes de hebrero año de MCCCXXXIII dos pastores moços de poca hedad guardavan cabras de hombres vecinos de Cervera, y pascentando aquellas por los montes, junto a la valle donde hoy tenemos la iglesias, y por ser la tierra estéril y sin agua, los moços padescían sec, y más el uno que no el otro. Y éste era mudo desde su nascimiento, de tal manera que no hablava

---

<sup>842</sup> Ferri Chulio, A. de S., *Imaginería patronal destruida en la Comunidad Valenciana en 1939*, Valencia, 1999, p. 240; Ferri Chulio, A. de S., *Iconografía...*, op. cit., 1986, p. 105; Romero Casaña, G., *La Balma, camí del cel*, Quadern de divulgació 2, Valencia, Aula de Cultura Tradicional Valenciana, Universitat Politècnica de València, 2004.

palabra alguna. Y estando rodeando el ganado, vido una cabra que salía de lo más espeso de un barranco y trahía las barbas mojudas de agua, entonces el mudo, con passo pressurado, encaminó su vía para el bosque de donde la cabra salía, adonde halló una poca agua que salía de una fuentesica y bebió de ella. Y mitigada su sed, alçando los ojos vido y conosció a la Madre de Dios, que para que en este lugar fuesse reverenciada se le quiso mostrar. A la qual Señora el mudo se humilió y con palabras en lengua valenciana refirió las gracias devidas. Y desde aquella ora en adelante el mudo tuvo tan suelta la lengua y habló tan claro como si nunca impedimento alguno tuviera. Bolvió el mudo hecho nuevo hablador al otro moço, su compañero, al qual saludando habló y refirió todo lo que le havía acontecido. Y ambos a dos muy alegres se fueron al lugar adonde notificaron el misterio celebrado. Quando los de la villa de Traiguera lo supieron, ordenaron con devota processión visitar el lugar de la fuente donde nuestra Señora al pastor apareció. E luego entendieron dedicar altar y casa a la Señora, el qual començaron XXIII del mesmo mes de hebrero. E quando vino la fiesta de Sant Juan Bautista, a XXIII de junio año MCCCXXX, en esta devota iglesia fue celebrada la primera missa con grande solemnidad y mucha alegría<sup>843</sup>.

Viciana ubica la fecha del hallazgo en 1333, aunque otras versiones la retrasan hasta 1384 e incluso identifican a los dos hermanos pastores con Jaime Sorlí, el sordomudo, y Anastasio. Tampoco la decisión de construir una ermita en el lugar del hallazgo fue inmediata. Previamente, la imagen habría sido trasladada al templo parroquial y habría vuelto por sí misma al fondo de la fuente, donde el pastor la habría encontrado<sup>844</sup>.

Los pastores son protagonistas de numerosos hallazgos, como en Oliva (ficha n° 13) en la provincia de Valencia; Agres (ficha n° 12) y Gorga (ficha n° 38) en Alicante; Altura (ficha n° 18), Burriana (ficha n° 25), Herbés (ficha n° 39), Morella (ficha n° 44), Traiguera (ficha n° 57), Vila-real (ficha n° 69) o Zorita del Maestrazgo (ficha n° 79) en la de Castellón. Fijémonos en el predominio de poblaciones castellonenses, en muchas de las cuales la ganadería era la base de su economía; aunque la abrumadora presencia del pastor en el folclore de otras regiones, especialmente de la Corona de Aragón, pero también del resto de Europa<sup>845</sup>, pudo haber influido poderosamente en esta zona, así como en el resto del reino. De hecho, Christian considera que ésta es una de las similitudes más llamativas entre las apariciones catalanas y las leyendas valencianas.

De 1239, data el primer texto que hace referencia a la leyenda del hallazgo de la Virgen de Montserrat<sup>846</sup>: en 880, un sábado, unos pastores vieron bajar del cielo una gran luz acompañada de una bella melodía. Al sábado siguiente, los pastorcillos volvieron con sus padres y la visión se repitió. Los cuatro sábados siguientes fueron

<sup>843</sup> Viciana, R. M. de, *op. cit.*, p. 153.

<sup>844</sup> Sánchez Navarrete, M., *op. cit.*, p. 69; Ferri Chulio, A. de S., *Iconografía...*, *op. cit.*, 1986, p. 83.

<sup>845</sup> Como en muchas de las apariciones relatadas por Christian, los pastores son aquí los protagonistas. Hay que tener en cuenta la importancia del comercio de la lana en esta zona. *Vid.* Carroll, M., *op. cit.*, p. 94.

<sup>846</sup> Alarcón Román, C., *op. cit.*

acompañados por el sacerdote de Odesa, que pudo constatar la visión. Por otro lado, la primera aparición de la que hay constancia documental en Cataluña tuvo lugar en Santa María del Miracle (Lleida)<sup>847</sup>, en agosto de 1458. Al ir en busca de sus mulas, a Celedoni se le aparece la Virgen y huye ante la visión; pero ni su madre, ni su hermano la encuentran cuando van a comprobarlo. Posteriormente, será su hermano Jaume Ciroso, un pequeño pastor de unos ocho años de edad, el que ve a la Virgen niña con una cruz cuando va tras una oveja. Ella le pide que inste al pueblo a la conversión y sólo él se atreve a encararla y escuchar sus peticiones.

Así pues, el encuentro con el santo no se produce cuando el pastor va a mirar, sino cuando Jaume vuelve por segunda vez a por el ganado y encuentra a la niña. Las circunstancias socioeconómicas de la zona recientemente conquistada pudieron haberse hecho notar en la adaptación de esta recurrente estructura legendaria al vigoroso contexto agrario heredado de Al-Andalus. Si bien no podemos asegurar que la introducción de un componente agrícola en la tradición mariana valenciana se produjera en época medieval.

Cabría preguntarse, por otro lado, hasta que punto la presencia del pastor en el legendario mariano de diversas regiones respondía a su situación económica real. Una hipótesis, que se remonta a san Agustín (*Sermo CC. In Epiphania Domini*, III<sup>848</sup>) y a los mismos Evangelios (“En aquel tiempo tomando Jesús la palabra, dijo: ‘Yo te bendigo, Padre, Señor del cielo y de la tierra, porque has ocultado estas cosas a los sabios e inteligentes, y se las has revelados a pequeños’”, Mt 11,25), es que las apariciones y hallazgos se producen ante personas sencillas e inocentes (labradores, pastores y/o

---

<sup>847</sup> El Miracle (Lleida), 1458. Archivo de El Miracle, *Llibre calendari de totes les terres y propietats de esta casa del Miracle*, s. XVII, fols. 9-15; Archivo Parroquial de la Curriu, libro de notas atribuido al párroco Juan Blanch, desde 1580 a 1596 y publicado por Viladrich, J. *Memoria histórico-descriptiva de la Imagen y Santuario de Nuestra Señora del Milagro de Riner*. Lérida, Imprenta Mariana, 1898, pp. 144-153. Fuentes compiladas por Baraut, Cebrià. *Santa Maria del Milacre*. Montserrat, 1962, pp. 163-170. Vid. Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 89.

<sup>848</sup> “*Manifestatus enim est in ipsis cunabulis infantiae suae his qui prope, et his qui longe erant; Judaeis in pastorum propinquitate, Gentibus in Magorum longinquitate. Illi ipso die quo natus est, isti ad eum hodie advenisse creduntur. Manifestatus ergo est, nec illis doctis, nec istis justis. Praevalet namque imperitia in rusticitate pastorum, et impietas in sacrilegiis Magorum. Utrosque sibi lapis ille angularis applicuit: quippe qui venit stulta mundi eligere, ut confunderet sapientes; et non vocare justos, sed peccatores; ut nullus magnus superbiret, nullus infimus desperaret.* [En los comienzos de su infancia se manifestó tanto a los que estaban cerca como a los que estaban lejos. A los judíos en la cercanía de los pastores, y a los gentiles, en la lejanía de los magos. Aquéllos llegaron el mismo día que nació; éstos, según se cree, en el día de hoy. Se les manifestó, pues, sin que los primeros fueran sabios ni los segundos justos, pues en la rusticidad de los pastores predomina la ignorancia, y en los sacrilegios de los magos, la impiedad. A unos y a otros los unió a sí aquella piedra angular que vino a elegir lo necio del mundo para confundir a los sabios, y a llamar no a los justos, sino a los pecadores, para que nadie, por grande que sea, se ensoberbezca y nadie, aunque sea el menor, pierda la esperanza]” (PL XXXVIII, 1030).

niños), pero con una fe profunda, como aquellos a quienes Dios se manifestó en un primer momento (Lc 2,8-20), los cuales aceptaron y creyeron inmediatamente en el mensaje<sup>849</sup>. En este sentido, el papel testimonial de los pastores en los primeros momentos de la vida de Cristo puede esgrimirse como una explicación plausible.

Ya hemos visto la trascendencia otorgada a la Adoración de los Magos dentro del ciclo litúrgico y su papel en la difusión y veneración de las imágenes marianas, en el capítulo dedicado a la Virgen sedente en majestad. La importancia de este episodio se puede constatar en Valencia como en el resto de Europa, pues según ha estudiado Sanchis Sivera, en el siglo XV, en Nochebuena, la catedral organizaba una representación dramática de la Natividad de Cristo (con ángeles, pastores y profetas) con una tramoya (araceli) semejante a la de la *Festa d'Elx*<sup>850</sup>. Podría haber, por tanto, una relación entre las obras navideñas que se representaban en el interior de las catedrales y el protagonismo de los pastores, primeros adoradores del Mesías, en las leyendas alusivas al hallazgo de estas obras. Es inevitable, de hecho, encontrar puntos en común entre el relato de la Natividad de Cristo y las leyendas de *inventio* de imágenes marianas. Por un lado, algunas se encuentran escondidas en cuevas; por otro, su presencia la señalan, en sucesivos sábados, “*de nombreuses lumières dont l'une, plus vive que les autres, avait un éclat particulier*” o “*un éclat semblable à une étoile [qui] descendait vers l'endroit où se trouve aujourd'hui l'église*”. La misma Iglesia, además, ha asimilado el hallazgo de una imagen de la Virgen a su nacimiento, al celebrar la fiesta de la mayoría de las vírgenes encontradas el 8 de septiembre, día de la natividad de María<sup>851</sup>.

Así, es posible, como reconoce Christian, que en una representación dramática, el “desubrimiento” por los pastores de una imagen venerada diera lugar, con el tiempo, a la “*inventio*” de una virgen también por pastores. Es más, los dramas litúrgicos y el estereotipo creado podrían haber inducido, incluso, “auténticas” visiones a pastores reales; mientras que la difusión de historias sobre apariciones marianas protagonizadas por éstos podrían haber predisposto a otros a la imitación<sup>852</sup>. El autor anterior, no obstante, ha hecho notar que sólo algunos de los visionarios fueron pastores a finales de

<sup>849</sup> Mariño Ferro, X. R., *op. cit.*, p. 51.

<sup>850</sup> Sanchis Guarnier, M., *Teatre i festa* I. De Nadal a Falles, Valencia, Edicions 3 i 4, 1987, pp. 46, 83.

<sup>851</sup> Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, pp. 63, 65. Dado que los relatos sobre el encuentro de reliquias podrían haber inspirado el legendario mariano, ello supondría equiparar un nacimiento a una exhumación de restos mortales. La autora considera que no hay tanta distancia entre estas dos situaciones.

<sup>852</sup> Carroll, M., *op. cit.*, p. 134.

la Edad Media<sup>853</sup>, afirmación que es válida también en el caso de las leyendas valencianas.

Así mismo, el ciclo de los pastores, según Velasco, “no parece adecuado para imágenes radicadas en templos, ni como se sabe, tampoco suele ser frecuente para imágenes veneradas por poblaciones costeras o ribereñas”<sup>854</sup>. No es el caso del territorio valenciano, donde núcleos de población muy cercanos al mar presentan leyendas ligadas al campo, mientras que las pocas tradiciones marineras que conocemos, a veces, se encuentran asociadas a poblaciones de interior. De hecho, la presencia del mar, que sería de esperar en un territorio con casi 500 km. de litoral, se reduce considerablemente y, pese a tratarse de un tipo de leyenda generalizado, que también aparece en las *Cantigas*, la intervención de pescadores o navegantes es minoritaria en el patrimonio legendario de las poblaciones costeras valencianas.

Una de las pocas leyendas en las que el mar es protagonista está asociada a un santuario de tierra adentro, el de la Virgen del Adyutorio de Benlloch (ficha nº 23). El 12 de julio de 1498, el notario Joan Monroig levantó acta de que Guillermo, sacerdote de la escuadra que el rey de Portugal había mandado para ayudar al Papa y a los venecianos, sacó de una nave la imagen de la Virgen del Adyutorio, suplicándole les concediera vientos para hacerse a la mar. Este acto se repitió tres veces, puesto que cada vez que devolvían la imagen a la nave volvía la calma y, en cambio, al sacarla a tierra se levantaba el viento. Por ello, el citado Guillermo llegó a la ermita de los santos mártires Abdón y Senén de Benlloch, construida en 1445, y ofrendó la imagen de María.

Una de las primeras leyendas documentadas sobre una virgen encontrada en España es la de Guadalupe. Entre los siglos XV y XVI, fue consignada en diversos manuscritos, pero el más antiguo data de entre 1400 y 1440. Todos ellos pertenecen a los frailes jerónimos que Juan I estableció, en 1390, en la iglesia que, unos años antes, había construido Alfonso XI sobre su ermita y que pronto se convirtió en uno de los lugares de peregrinación más importante de la península ibérica. Este último rey había atribuido la victoria contra los musulmanes en la batalla del Salado (1340) a su intercesión, pero parece que el santuario es el que más soporte real recibió ya durante el reinado de Alfonso X.

---

<sup>853</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 148.

<sup>854</sup> Velasco, H. M., *op. cit.*, p. 91.

Aprovechando la afección de Gregorio el Grande a las imágenes santas, afirma la leyenda de la Virgen de Guadalupe que el papa la sacó en procesión con motivo de la epidemia de peste que afectó a Roma en 590 y después la entregó a san Leandro, arzobispo de Sevilla<sup>855</sup>. Reproducimos, a continuación, por su singularidad documental y los datos que aporta para el estudio de otras leyendas, la parte del texto en el que se relata la aparición milagrosa de la Virgen y el descubrimiento de su imagen:

[...] fasta que passaron a un rrio que llaman guadaluppe & fallaron ay vnas muy grandes montañas & en estas montañas fizieron vna cueua aquestos santos clerigos a manera de sepulcro & cuerearon aquesta cueua con muy grandes piedras & pusieron dentro la ymajen de nuestra señora santa maria & con ella vna canpanilla & vna carta en la qual carta estaua escripto como aquella ymajen de santa maria fuera enbiada de rroma a sant leandre arçobispo de sevilla [...]

En el tiempo que aqueste rrey don alfonso rreynaua en españa aparesçio nuestra señora la virgen santa maria a un pastor en las montañas de guadaluppe en aquesta manera. Andauan vnos pastores guardando sus vacas [...]. E vno dellos fallo menos vna vaca de las suyas & apartosse para la buscar [...] vido estar su vaca muerta çerca de vna fuente pequeña. [...] & abriendola por el pecho a manera de cruz segund es costumbre de dessollar en essa ora se leuanto aquella vaca & el muy espantado tirosse afuera.

E la vaca estuuu queda & en esa ora le apareselo nuestra señora la virgen santa maria & dixo a este pastor, non ayas myedo ca yo so la madre de dios por la qual alcanço la humanal generaçion rredenpçion. toma tu vaca & uete & [...] yras a tu tierra & diras a los clerigos & a las otras gentes que vengan aqui a este lugar donde te aparesçi. & que cauen aqui & fallaran vna ymajen mia. E [...] en esta ora desapareçio [...]

& des que llego a su casa fallo a su muger llorando & el dixo a su muger por que lloras. & ella rrespondio. vuestro fijo es muerto. & el dixo non ayas cuydado ni llores ca yo lo prometo a santa maria de guadaluppe que ella me lo dara viuuo & sano & yo gelo prometo para seruidor de su casa. E en esa ora se leuanto el moço biuo & sano & dixo a su padre. Señor padre aguisad & vamos para santa maria de guadaluppe & quantos estauan alli fueron marauillados & creyeron todas las cosas que dezia del aparesçimiento de nuestra señora santa maria.

[...] E ellos cauando en aquel mesmo lugar fallaron vna cueua a manera de sepulcro. & sacaron la ymajen de nuestra señora santa maria & vna canpanilla que estaua con ella & la piedra sobre que estaua asentada & deuedes saber que todas las otras piedras que estauan alderredor todas las quebrantaron & las leuaron por rreliquias [...]. & quedose el pastor por guardador con su muger & sus fijos & su linaje por seruidores de santa maria<sup>856</sup>.

Encontramos en esta historia muchos elementos que son comunes a las leyendas supuestamente medievales sobre imágenes valencianas: el pastor, el animal que guía, la cueva y la fuente, la imagen enterrada, la campana<sup>857</sup> y la carta y la señal gracias a la

<sup>855</sup> Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, p. 29.

<sup>856</sup> A. H. N. *Clero*, código 48 B, fols. 5v-8v, ca. 1400-1440, cit. por Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 276-279. Sobre el santuario de Guadalupe *vid.* Linehan, P., *op. cit.*

<sup>857</sup> Como la Virgen de Rocamadour en Francia y la de Nuria en los Pirineos. *Vid.* Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 92. La campana, presente en numerosas leyendas sobre vírgenes encontradas, podría reforzar el deseo de la Virgen, expresado ya por el retorno obstinado de la imagen al lugar del hallazgo, de que se le construya una iglesia. No hay que despreciar tampoco el poder otorgado a su tañido para alejar tempestades. *Vid.* Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, p. 73. También encontramos campanas en otras leyendas, como la de la Cruz de Don Blasco en Castellfort: agradecido al ermitaño de San Pedro, don Blasco clavó su espada en el suelo y prometió donar a la ermita una campana tan grande que se oyese

cual todos creen al beneficiario de la aparición (en este caso, la muerte y resurrección del hijo del vaquero). Algunos de estos factores se repiten en otros milagros medievales y son igualmente comunes a muchas leyendas europeas (el pastor o el niño inocente, la fuente o el árbol que hemos visto en otras tradiciones...), como lo serán también durante la Contrarreforma<sup>858</sup>.

## 8.5. LA VISIÓN SAGRADA PROVOCA DEFECTOS FÍSICOS COMO SEÑAL

Otra característica del legendario mariano valenciano, y también del de otras regiones, con un posible origen medieval es el defecto físico que presentan algunos de los descubridores de imágenes de la Virgen, generalmente los pastores. La mayoría de ellos son mancos, como los de Agres (ficha nº 12), Gorga (ficha nº 38) en Alicante y Zorita del Maestrazgo (ficha nº 79) en Castellón, y otros son sordos, como el que encontró la imagen de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (ficha nº 57) también en Castellón. La sencillez de estas personas las hacen merecedoras de ser los agentes del portento, mientras que el milagroso restablecimiento de su discapacidad es la señal divina de la que se sirven para convencer a sus conciudadanos de su visión.

Es el caso de la Virgen de Gracia de Gorga (ficha nº 38), una imagen de tradición románica (siglo XIII), encontrada por un pastorcillo manco. La Virgen restituyó al joven el brazo que hasta ese momento había estado inutilizado, el cual mostró el pastor para convencer a sus vecinos de la autenticidad del hallazgo. Incluso cuando uno sólo es el afortunado descubridor de una imagen, la comunidad entera -tras las primeras reticencias- se alegra y responde. La respuesta colectiva al milagro le confiere credibilidad, pues varios testigos son más creíbles que uno solo<sup>859</sup>.

Así, la variación en el estado físico del visionario supone, normalmente, una prueba de la veracidad de su testimonio. Pero no siempre se trata de la curación de una lesión anterior; en ocasiones, pocas en el ámbito valenciano, este defecto es consecuencia del encuentro con María. Es lo que ocurre en muchos de los casos recopilados por Christian, donde la solicitud por parte del visionario de una señal que

---

desde el mar, aunque finalmente tuvo que ser sustituida por otra debido a los efectos de un rayo, que la destruyó.

<sup>858</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 288.

<sup>859</sup> Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 59.



acredite su declaración comporta la atrofia de algún miembro, que no vuelve a la normalidad hasta que el mensajero ha cumplido su función o se ha celebrado alguna misa votiva. Un ejemplo es el de Cubas (Madrid), ocurrido en 1449, donde

[...] la dicha Señora tomò la mano derecha de la dicha Ynes con el pulgar, e gela apretò, e le dejo la dicha mano con todos los dedos juntos, e apretados, e el pulgar encima fecho Cruz según que los mostrò, e vimos todos los que ay estavamos. E que quando la junto los dichos dedos, que se quejo la dicha Ynes, e que luego le dijo la dicha Señora: Anda vete con esta señal por que te crean, que aqueso pasaràs tu por ellos<sup>860</sup>.

Algunos casos llegan a ser tan extremos como el acontecido en El Miracle (Lleida), en medio de una epidemia de peste bubónica, en 1458, donde uno de los visionarios falleció: días después de haber visto a la Virgen, Jaume cayó enfermo y un médico acudió a su casa avisado por una voz divina. Esa misma semana, después de haber relatado su experiencia a un oficial diocesano, el niño murió<sup>861</sup>. La visión de María parece dulcificarse progresivamente; si bien algunas leyendas valencianas como la de la Virgen de la Salud de Xirivella (ficha n° 78) se encuentran en la misma línea que las apariciones anteriormente mencionadas y difieren de las tradiciones valencianas supuestamente medievales.

Entre las personas que presencian el hallazgo de alguna de estas imágenes, padecen una lesión los descreídos<sup>862</sup> o los desdeñosos, pero la mutilación también sirve para que el visionario de la aparición, una persona inocente, pueda dar testimonio del milagro. Por descontado, excepto en el caso de El Miracle, una vez la comunidad se ha enterado del hecho se le restablece el miembro enfermo o perdido. Por tanto, el defecto físico no es necesariamente un castigo, aunque lo parezca, ya que lo soportan el culpable y el inocente indiscriminadamente. Si bien, cuando se trata del primero, es evidente que tiene un indudable carácter punitivo; en el caso del segundo, la minusvalía adquirida es más bien un don, pues el mutilado puede gozar de la gracia de ser transmisor de un hecho divino. Un buen ejemplo de ello son los estigmas de san

<sup>860</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 262.

<sup>861</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 90.

<sup>862</sup> En el caso de Salomé, la discapacidad le sobreviene, no sólo como prueba de la virginidad de la Madre de Dios, sino como castigo por su escepticismo y atrevimiento. Del mismo modo, cuando el ángel anuncia a Zacarías que su mujer dará a luz a un hijo, se queda mudo hasta el nacimiento de san Juan, por haber desconfiado de Dios al pedir una prueba de su poder (Lc 1,20). Las marcas físicas, por tanto, señalan algún hecho milagroso y, aunque pueden llegar a ser un castigo, las personas que son objeto de las mismas cuentan normalmente con la bendición de Dios.

Francisco de Asís o, en Valencia, la señal dejada por Cristo en la mejilla de san Vicente Ferrer<sup>863</sup>.

Pero, sobre todo, el visionario se convierte en testimonio y objeto de un milagro, que llega a ser doble en su persona, pues después de verse súbitamente privado de salud, recibe la curación, como hemos dicho, una vez cumplida su misión. Igualmente puede sanar al pecador que se arrepiente de su culpa. Encontramos una tradición semejante, en época medieval, en el *Misteri* asuncionista de Elche: uno de los judíos se queda paralizado y los otros ciegos cuando intentan tocar el cuerpo de María, pero la conversión los libra del castigo. Si bien la curación no siempre es completa. También el carácter punitivo de las lesiones infringidas a los profanadores de una iglesia queda patente en uno de los milagros aducidos por Berceo. Castigados aquellos por un “fuego infernal”, ruegan por el perdón y lo obtienen, pero también quedarán marcados: “Amasaron los fuegos, perdieron los dolores, / Mas nunca de los miembros non fueron bien señores / siempre fueron contrahechos, siempre mendigadores”<sup>864</sup>.

En cualquier caso, sea cual sea la causa de la lesión, castigar o dar testimonio, siempre es objeto del mismo quien ha presenciado el milagro, quien ha podido entrever una porción del cielo, en nuestro caso, en la figura de la Virgen. La discapacidad como resultado del encuentro con la Madre de Dios, en los casos estudiados por Christian, y su curación a causa de ese mismo encuentro, en las leyendas valencianas, coinciden, no obstante, en la presencia ineludible de una enfermedad o minusvalía física en un enfrentamiento directo con la divinidad. Dado que el ser humano no puede resistir la visión directa de Dios, de la que fue privado después del pecado original, resulta ésta tan peligrosa como anhelada, si tenemos en cuenta la considerable cantidad de relatos medievales sobre almas que viajan al más allá. Aunque el más conocido es Dante, durante la Edad Media hubo otros muchos peregrinos al cielo, sobre todo mujeres<sup>865</sup>.

La confusión sobre los viajes a la otra vida se remonta al primer cristianismo, como reconoce el mismo san Pablo: “Sé de un hombre en Cristo, el cual hace catorce

---

<sup>863</sup> García Mahiques, R., “El discurs visual de Sant Vicent Ferrer en la visió d’Avinyó per Francesc Ribalta”, en Canalda, S.; Narváez, C.; Sureda, J. (eds.), *op. cit.*, p. 210.

<sup>864</sup> Toldrà i Vilardell, A., *Après la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*, Valencia, Edicions 3 i 4, 2000, pp. 114-115.

<sup>865</sup> Newman, B., *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 2. Desde las visiones de Fursy y Drythelm, referidas por Beda el Venerable, hasta las de Tnugdall y Turckill en el siglo XII, *vid.* Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 1996, p. 6. Así mismo, Guillaume de Digulville escribe su *Pèlerinage de vie humaine* como si se tratara de un largo viaje onírico al más allá, hasta la Jerusalén celestial, *vid.* Schmitt, J.-C., “Récits et images de rêves au moyen âge”, *Ethnologie française*, 33, 4 (oct.-dic. 2003), p. 554.

años -si en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios lo sabe- fue arrebatado hasta el tercer cielo. Y sé que este hombre -en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios lo sabe- fue arrebatado al paraíso y oyó palabras inefables que el hombre no puede pronunciar” (2 Co 12,2-4). Sin embargo, al tratar de las cualidades que los textos medievales atribuyen al más allá, concretamente la apertura, es decir, la movilidad entre los diferentes espacios, Albert Toldrà argumenta sobre la posibilidad física de los mortales de atravesar la frontera de la vida, de visitar el mundo de los muertos antes de la propia muerte.



Fig. 353. Cómo la Virgen María tocó la mejilla del labrador con su mano y cómo su forma quedó grabada, *Crónica de Lucca*, Giovanni Sercambi, ca 1400, Lucca, Archivio di Stato, ms. 616, fol. 300.

Pero ni aquí ni allí, ninguna persona, ni viva ni muerta<sup>866</sup>, tiene permitido ver a Dios y, de producirse esta visión, sería letal (“¡Ay, mi señor Yahveh! ¡Pues he visto al Ángel de Yahveh cara a cara!’ Yahveh le respondió: ‘La paz sea contigo. No temas, no morirás’”, Jc 6,22); así como cualquier otro tipo de contacto (“extendió Uzzá la mano hacia el arca de Dios [...]. Entonces la ira de Yahveh se encendió contra Uzzá: allí

<sup>866</sup> Al menos hasta el siglo XIII, se tomaba al pie de la letra el texto bíblico de que “a Dios nadie le ha visto jamás” (Jn 1,18), ni siquiera los difuntos bienaventurados, no antes de la resurrección de los cuerpos y del Juicio Final. Un siglo más tarde, se convirtió ésta en una cuestión de controversia teológica y los escrúpulos anteriores se relajaron. De nuevo, cabe recordar la bula proclamada por el papa Benedicto XII en 1336, por la que afirmaba que las almas de los justos veían a Dios cara a cara. *Vid.* Camille, M., *op. cit.*, 1996, p. 126. Sobre la visión de Dios, *vid.* también Mocholí Martínez, M. E., “La sombra de Cristo. Corporalidad y sentidos en el ámbito celestial”, en Morales Folguera, J. M.; Escalera Pérez, R.; Talavera Esteso, F. J. (eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra*, Anejos de Imago, III, Universitat de València, 2015, pp. 363-374.

mismo le hirió Dios por este atrevimiento y murió allí junto al arca de Dios”, 2 S 6,7-8), y no sólo con Dios. Lo sagrado, en general, no se alcanza a ver (o tocar) impunemente, se trate de la Virgen, tanto en aparición (fig. 353) como en imagen, o incluso de una reliquia<sup>867</sup>.

También los viajes al infierno tienen consecuencias. Buena prueba de ello son los relatos de Heisterbach: “[...] El clérigo, aunque no sufrió daño alguno, sin embargo regresó con tal palidez y tan extenuado que apenas si se le podía reconocer” (I, p. 110), “[...] En un abrir y cerrar de ojos, el diablo lo volvió a traer dejándolo en el molino abandonado y solo, medio muerto” (I, p. 147), “[...] Su rostro estaba tan demacrado y pálido y su color tan demudado que parecía que en ese momento acababa de salir de la sepultura. Contó a sus compañeros todo lo que había visto en el infierno [...]” (I, p. 394).

En ningún caso, no obstante, se llega a vislumbrar la figura divina y solamente se goza de una experiencia limitada de lo sobrenatural, sea sagrado o demoníaco, celestial o infernal. Entre los sucesos que son recurrentes en estos viajes, Toldrà se hace eco<sup>868</sup>, entre otros, de la frecuencia con la que una minusvalía marcaba físicamente a los visitantes de ultratumba, como señal de su periplo infernal o incluso de otro tipo de relaciones con lo sobrenatural:

*El segon element consisteix en una derivació de la primitiva coixesa mítica i ritual, remotíssima en el temps i sorprenentment generalitzada en nombroses cultures. Coixesa ritual que evoluciona cap al monosandalisme sagrat, present a l'estatuària antiga, i encara fins i tot cap a qualsevol asimetria o mutilació corporal, com a condició prèvia o més freqüentment com a conseqüència d'un viatge al món dels morts o un contacte sobrenatural: la marca física com a signe de la visió privilegiada, o com a preu de la supervivència a ella [la negrita es nuestra].*

El autor no especifica como propio de los viajes a los infiernos o de cualquier otro “contacto sobrenatural” o “visión privilegiada” ningún tipo concreto de mutilación o marca corporal y refiere numerosos ejemplos donde los defectos físicos sufridos por los viajeros son diversos y completamente dispares. En algunas tradiciones folclóricas el diablo es cojo, a causa de la caída desde el cielo. En la obra de Berceo, Teófilo –como Peter Pan-, a raíz de la entrevista con Satanás, “[...] perdió la sombra, siempre fo desombrado, / perdió la color buena, fincó descolorado”<sup>869</sup>. El romero de Santiago

<sup>867</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 285.

<sup>868</sup> Ginzburg, C., *Historia nocturna*, Barcelona, Muchnik, 1991, cit. por Toldrà, A., *op. cit.*, 2000, p 114.

<sup>869</sup> Berceo, G. de, *op. cit.*, p. 201.

resucita, después de asistir a su juicio particular y curado de la automutilación sexual que se había infringido, “fuera de un filiello que tenié travesado”<sup>870</sup>. Un juez deshonesto, en un milagro similar, en el transcurso de su juicio particular, es increpado por un ofendido san Lorenzo, que “lo cogió por un brazo y se lo apretó por tres veces con tanta fuerza que le hizo gritar de dolor”<sup>871</sup>; una vez resucitado, “demostrava el brazo que tenié livorado, / en el que Sant Laurent lo ovo apretado”<sup>872</sup> y “quemado y renegrido lo tuvo los treinta días que vivió”<sup>873</sup>.

En los sermones de san Vicente Ferrer encontramos quizás algún eco o reminiscencias de esta relación primitiva entre el retorno del más allá y la asimetría o mutilación física: ¿podríamos considerar así incluso las llagas de Cristo? Más claro parece el caso del joven vicioso que a raíz de la visión de su juicio particular “despertó súbitamente con los cabellos blancos e arrugados los gestos, que paresçia viejo de LX anos”; el de san Pablo, que desde su *caída del cielo* sufrirá un “*dolor lateris, scilicet burç. Si dicatur, hoc impediabat eum, ne ita cito ambularet sibi auferendo ieiuna, predicaciones, etc*”. Y, finalmente, el caso de Xabrerol, que vuelve del infierno con un brazo quemado, como una señal de su peregrinaje: “*E donà-li de la sua suor en la mà, que la mà e lo braç tot li’s sequà*”<sup>874</sup>.

Así, la tara adquirida como consecuencia de estas experiencias es el precio a pagar por gozar de la proximidad de Dios que haya podido alcanzar, según el caso, el viajero infernal o el visionario, mediante este contacto ultraterrenal<sup>875</sup>. Si la literatura medieval verifica la mutilación corporal como consecuencia del viaje de aquellos que visitan los infiernos<sup>876</sup>, la minusvalía remanente en el caso de los que entreven la gloria celestial por medio de las apariciones de los santos y de María estaría más que justificada.

De la variedad de señales que puede dejar la visita al inframundo, las relacionadas con la enfermedad de un brazo son las más comunes entre los testimonios

<sup>870</sup> Berceo, G. de, *op. cit.*, p. 108.

<sup>871</sup> Vorágine, S. de, *op. cit.*, vol. 1, p. 467.

<sup>872</sup> Berceo, G. de, *op. cit.*, pp. 113; 117.

<sup>873</sup> Vorágine, S. de, *op. cit.*, vol. 1, p. 467.

<sup>874</sup> Toldrà, A., *op. cit.*, 2000, p. 33.

<sup>875</sup> Consideramos más probable esta explicación que la relación establecida por Toldrà con el mito antiguo del monosandalismo.

<sup>876</sup> Hemos utilizado el plural aquí y en otros casos pues, en este contexto, conviene tener en cuenta que existieron cuatro infiernos diferentes y que no todos son dominio del demonio. Dos de ellos están destinados a las almas que no han sido condenadas: el limbo de los patriarcas y el de los inocentes. Toldrà tiene en cuenta esta circunstancia al tratar del infierno.

de la Virgen en leyendas de apariciones marianas y de imágenes encontradas valencianas. Es habitual que el visionario sea ya manco antes de cualquier experiencia sobrenatural, normalmente desde su nacimiento, y que después de aquella quede completamente sano. En esos casos, el milagro es sólo de ida e inverso a los sucesos habituales en los periplos infernales, pero la existencia de un defecto físico responde al mismo principio.

En Valencia, la Virgen no se aparece (y deja una imagen), como en algunos de los casos estudiados por William, sin embargo, sería difícil diferenciar entre aparición e invención de una imagen, ya que ambos acontecimientos suponen una irrupción de lo sobrenatural en el mundo<sup>877</sup>. Un simulacro de María no es ni un objeto, ni un cuerpo sin vida –como tampoco lo son las reliquias<sup>878</sup>–, sino una manifestación visible (y “palpable”) de la *virtus* de la Virgen; una concreción de la necesidad de “ver” la realidad, natural o sobrenatural. De hecho, “*the increasing number of reports of visions from the thirteenth century onward is eloquent testimony of the desire to experience the reality offered in communal cultic worship in a more personal way*”<sup>879</sup>, aunque la aparición/invención da como resultado la movilización de toda la comunidad vecinal.

Un buen ejemplo es la acontecida el 25 de marzo de 1399 en Santa Gadea del Cid (Burgos), cuya versión notarial fue realizada casi un mes después, el 20 de abril; si bien la transcripción conservada no es anterior a 1471. Tuvo como protagonista a un joven pastor, que proclamó ante el clero, autoridades civiles, gente del pueblo y notarios, que él y su compañero habían visto a la Virgen. Pedro y Juan encontraron una colmena en un árbol, mientras cuidaban de las ovejas. Cuando volvieron al lugar para recoger miel y cera, vieron una multitud vestida de blanco y con tres luces alrededor de un espino y sobre él una señora resplandeciente. Al día siguiente, a Pedro se le volvió a aparecer la Virgen, que le explicó la visión anterior<sup>880</sup> y le dio instrucciones para el pueblo. Pero es especialmente interesante una de las últimas, ya que ratifica el uso, veneración y poder milagroso de las imágenes: todo aquel que lleve una “señal” de la Virgen tal como se ha aparecido se verá libre de poder del diablo y de toda enfermedad. Días después, María se personó de nuevo acompañada de unos monjes, que golpearon a

---

<sup>877</sup> Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, pp. 34, 52, 62.

<sup>878</sup> Vid. Mocholí Martínez, M. E., “El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicarios”, en Martínez Pereira, A.; Osuna, I.; Infantes, V. (eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Anejos de Imago, II, Madrid, Turpin, 2013, pp. 375-385.

<sup>879</sup> Belting, H., *op. cit.*, 1990, p. 82.

<sup>880</sup> Santa Gadea del Cid (Burgos), 1399. La transcripción conservada más antigua es un pergamino del A. H. N. Clero, carpeta 373, escrito después de 1471. En Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 247-249.

Pedro por no haber entregado su mensaje. Los vecinos acudieron a sus gritos y el pastor pidió que se convocara al pueblo para revelarles el prodigioso acontecimiento que había tenido lugar.

Nos interesa especialmente la corporeidad de la aparición: la paliza que recibe Pedro y, sobre todo, la relación entre la aparición de María y la “señal” que debía reproducir su imagen tal como se había mostrado. Esta relación se mantendrá en otros relatos, como el que refiere la aparición sucedida en Cubas (Madrid)<sup>881</sup> en marzo de 1449, que dio como resultado la creación del desaparecido convento de Santa María de la Cruz y del que se ha conservado una completa documentación, tanto de las visiones, como de las curaciones milagrosas posteriores. La visionaria, en este caso, es una porqueriza de 12 años y medio, llamada Inés Martínez.

En total, la Virgen se aparece a la niña seis veces en diecisiete días y todas las apariciones tienen lugar fuera de la población. Como en otras ocasiones, pretende avisar al pueblo de la inminencia de una epidemia, pero Inés no cumple con el encargo y, en el siguiente encuentro, santa María toma su mano y sus dedos quedan unidos en forma de cruz. Con esta señal, el pueblo inicia una procesión al lugar de las apariciones y allí, de nuevo, se presenta la Virgen, que clava en tierra una cruz traída por Inés para marcar el emplazamiento de una iglesia dedicada a ella. A instancias de María, Inés acude a Guadalupe, donde recupera la normalidad en la mano y donde reconoce a su señora en la imagen más pequeña de las que se veneran en el santuario extremeño<sup>882</sup>.

La relación entre imagen y aparición, o más concretamente entre imagen y sueño, viene de lejos: Gilbert, duque de Lotaringia (muerto en 939), fue capaz de identificar el santo que se le apareció en sueños como san Servacio, gracias a la estatua de oro que se encontraba en la catedral de Maastricht<sup>883</sup>. El sueño, como la visión, es un buen medio de legitimación de las imágenes, cuyo origen se encuentra en Oriente y que permiten identificar a los personajes sagrados aparecidos en ellas. Y respecto a los

<sup>881</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 263-266.

<sup>882</sup> “[...] E que la avian puesto ante el Altar mayor de la dicha Yglesia del Monasterio de la dicha Guadalupe, e que le preguntaron, que la imagen mas baxa que esta en el dicho Altar mayor de Guadalupe, si era, o semejaba a aquella que la avia aparecido? E que la dicha Ynes que dijiera que no era aquella, ni le parecia a aquella. E que luego, que le mostraron la imagen de Santa Maria, que està mas alta en el dicho Altar de Guadalupe, que es vna pequeña. E la dicha Ynes dijo: Que ciertamente aquella mesma era. E que fue dicho a la dicha Ynes, que la dicha pequeña imagen, que non esta toda cobierta de oro, ni la cara assi tan reluciente como la dicha Ynes decia. E la dicha Ynes dijo: Que por cierto que ella que la veia assi muy blanca, e assi covierta de oro como aca le avia aparecido, e que ciertamente aquella mesma era”. *Vid.* Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 267.

<sup>883</sup> Hubert, J.; Hubert, M. C., *op. cit.*, p. 351.

visionarios de estos sueños, Schmitt considera que durante la alta Edad Media los letrados desconfiaron de la gente ordinaria en beneficio de aquellos que ofrecían más garantías de veracidad: santos, monjes, reyes, etc. No obstante, entre los siglos XI y XIII, se produjo lo que se ha llamado la “democratización de los sueños”, es decir, los que ostentan el monopolio de la escritura prestan más atención a los sueños de los humildes<sup>884</sup>. Y en eso coincide con los relatos de apariciones marianas y de vírgenes encontradas: los visionarios suelen ser mujeres o niños, tenidos por las personas más simples y sencillas, y entre los hombres, destacan los pastores y las personas dedicadas a ejercer oficios serviles.

En el siglo XIII, también se produce una feminización de la santidad<sup>885</sup> y, en la siguiente centuria, son numerosas las visiones de místicas femeninas, a las que podrían haberse asimilado las de varones no letrados, como los pastores y agricultores de nuestras leyendas. Destaca Hildegarda de Bingen, cuyas visiones no se habían producido en el inconsciente, como los sueños, sino en el mundo físico de la percepción sensorial ordinaria. Desde el siglo XIII, de hecho, franciscanos como Roger Bacon, Robert Grosseteste y, más tarde, William de Ockham habían elevado a la vista, en la jerarquía de los sentidos, hasta considerarla un modo de recibir la verdad<sup>886</sup>.

En definitiva, podemos establecer una relación entre las visitas de los vivos al más allá medieval, ya comentadas, y las de los santos, sostenidas por la tradición, a un más acá más o menos contemporáneo de aquel. Toldrà nos da pie, incluso, a plantear que la mutilación corporal pueda darse fuera de lo que es estrictamente el viaje a los infiernos. Así, si la teología medieval contemplaba la posibilidad de que, en primer lugar, se pudiera dar la ingerencia de un mortal en el más allá y que, además, esta intromisión quedara señalada por una mutilación física en el cuerpo del viajero, sería plausible, e incluso más lógico, aceptar que la mentalidad medieval presuponia, igualmente, una relación inversa, es decir, que el mundo sobrenatural se dignara a visitar el terrenal y que el contacto quedara, así mismo, señalado con una lesión,

---

<sup>884</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2003, pp. 176-177, 554.

<sup>885</sup> Duby, G., *op. cit.*, p. 317. “En el transcurso del siglo XV la desconfianza frente a la ‘vocación milagrera femenina’ fue creciendo progresivamente. [...] Ya en el siglo XVI, en el marco de las disputas entre reformadores y contrarreformadores, los hechos y argumentos, los conocimientos y la formación teológica concreta comenzaron a ganar importancia frente a la mera inspiración y al amor divinos”. *Vid.* Duby, G., *op. cit.*, p. 408.

<sup>886</sup> Caviness, M. H., *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle, and Scopio Economy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001, pp. IV, 2, 7.



naturalmente sufrida por aquellos a quienes se les había hecho dignos de presenciar un destello del cielo, gracias a la visión de cualquier personaje sagrado.

Sería natural, por tanto, que el más mínimo indicio de la omnipotencia divina, incluso una imagen de María, dejara algún tipo de secuela física en el visionario. En el caso valenciano, contrariamente a los expuestos por Christian, el hallazgo de la Virgen da como resultado la curación de una lesión anterior, tal vez predispuesta para testificar el prodigio: el hallazgo de un simulacro sagrado. Como abogada de los pecadores, y en virtud de la relación existente, según se creía, entre enfermedad y pecado, la Madre de Dios también poseía una vasta capacidad curativa<sup>887</sup>.

## 8.6. LA CONEXIÓN BIZANTINA

Las primeras leyendas sobre imágenes que se difunden entre la cristiandad remiten a dos “categorías de constitución de lo sagrado”: la *acheiropoiesis*, es decir, la realización de imágenes por mano no humana, y la reproducción fidedigna de los modelos originales. En el segundo caso, destacan las atribuciones de los iconos pintados a san Lucas y de las imágenes escultóricas a Nicodemo<sup>888</sup>. Ante la dificultad de justificar la posesión de obras de estos tipos en tierras valencianas, se recurrió a otros medios de justificación de la sacralidad de sus imágenes, pero sin perder de vista el origen remoto de las primitivas, como veremos a continuación.

Aunque no tenemos constancia documental de que haya circulado una leyenda semejante en Valencia, la cantiga 196 (“*Como Santa Maria converteu un gentil que lle queria gran mal e fezera hũa ymagen do ydolo que adorasse, e sayu-lle hũa ymagen de Santa Maria co su fillo en braços*”), ofrece un ejemplo de imagen hecha por mano no humana. Conviene hacer notar que la historia transcurre en Constantinopla, cuando el cristianismo todavía se estaba abriendo paso desde un pasado eminentemente pagano<sup>889</sup>.

<sup>887</sup> Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 115. En época medieval, la enfermedad se percibía como un castigo temporal, mientras que la curación indicaba la remisión del pecado. *Vid.* Turner, V.; Turner, E., *op. cit.*, p. 194. De hecho, los médicos tenían prohibido dar medicamentos antes de la confesión bajo pena de excomunión, pues la enfermedad procedía del pecado. *Vid.* Alfonso X, el Sabio, *Las Siete Partidas*, 1, 4, 88.

<sup>888</sup> Velasco, H. M., *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>889</sup> Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 196.

Independientemente de cuando y donde fue creada, la historia se ubica en un tiempo y en un lugar emblemático para la cristiandad occidental: el oriente bizantino.

El mismo origen legendario de las obras bizantinas (ser *acheiropita* o hecha por san Lucas), es el que intentaron atribuirse los iconos de Roma, los más antiguos de Occidente, o al menos se decía que eran copia exacta de aquellos que pretendían tenerlo<sup>890</sup> o que procedían directamente de Oriente. Concretamente, habrían llegado desde Constantinopla durante la persecución inonoclasta de los siglos VIII y IX o después de la invasión turca en 1453, pero no hay que desdeñar la llegada masiva de iconos en 1204, tras la conquista de la ciudad por los cruzados<sup>891</sup>.

Otra manera de acceder a la sacralidad por parte de estos iconos era que pudieran realizar milagros, si bien su naturaleza prodigiosa, según sus respectivas leyendas, podía deberse a que también lo había sido su génesis, es decir, que hubiera sido conseguida gracias a un milagro o que hubiera realizado alguno en su origen o durante su traslado. En este caso, el carácter sagrado de la imagen era indiscutible, independientemente de que su génesis se debiera o no a una intervención divina, ya que el prodigio legitimaba la existencia y la presencia en el icono de la persona representada<sup>892</sup>.

Todos estos requisitos los reúne el icono mariano que protagoniza la cantiga 9: un monje que peregrina a Jerusalén compra allí una imagen de la Virgen a instancias de una mujer, que le había insistido mucho. En el camino de vuelta, el peregrino es objeto de la protección del icono en diversas ocasiones, hasta el punto de decidir llevárselo a su monasterio. Sin embargo, la Providencia le insta a cumplir su promesa y acaba entregando la imagen, de la que brota aceite. El papel jugado por imágenes traídas de Tierra Santa por peregrinos es uno de los temas más difundidos entre las colecciones de milagros bajomedievales<sup>893</sup>.

En consecuencia, el éxito que consiguieron los iconos en Occidente se debe a la *“aurèola de misteri, aquella pàtina d’antiguitat i autenticitat de les verges d’Orient, madonne more o icones de la Mare de Déu, en les quals veien el ressò d’un art que*

---

<sup>890</sup> Eran “auténticas” las imágenes orientales que se suponían copias ininterrumpidas de una serie o que habían sido realizadas conforme a unos cánones sagrados. *Vid.* Alarcón Román, C., *op. cit.*, p. 27.

<sup>891</sup> García Avilés, A., *op. cit.*, 2007, p. 324; Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, p. 15.

<sup>892</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, pp. 81-82.

<sup>893</sup> Ringbom, S., *op. cit.*, p. 14.

*havia tingut un origen diví*<sup>894</sup>. Pero la llegada a Valencia de gran parte de iconos procedentes de Italia, donde floreció un estilo bizantinizante en el siglo XIII (la *maniera griega*), se produce después de la caída de Constantinopla, excepto los *trecentistas* de la Virgen de Monteolivete (fig. 354) y de Gracia (fig. 355), que parecen haber llegado en el siglo XIV<sup>895</sup>, y el desaparecido icono de la catedral, la Virgen de la Seo (fig. 80), del siglo anterior.



Fig. 354. *Virgen de Monteolivete*, s. XIV, Valencia, iglesia parroquial de Nuestra Señora de Monteolivete.

Fig. 355. *Virgen de Gracia*, s. XIV, Valencia, iglesia parroquial de San Agustín.

Fig. 356. *Virgen de la Vela*, s. XV, Valencia, monasterio de la Trinidad.

Las relaciones entre el imperio bizantino y los reinos hispánicos, los de la Corona de Aragón concretamente, han despertado el interés de los estudiosos desde hace relativamente poco. Sin embargo, hoy por hoy, está fuera de toda duda que, a lo largo de la Edad Media, la llegada de influencias orientales fue constante, tanto a nivel artístico como literario. Y no sólo a través de la península itálica, sino también directamente, gracias a las intrincadas alianzas políticas y familiares de la época. Sin ir más lejos, la abuela materna del rey Jaime I, Eudoquía Cómnenas<sup>896</sup>, pertenecía a la

<sup>894</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, p. 13.

<sup>895</sup> La importación a gran escala de iconos marianos procedentes de todo el Mediterráneo, desde Roma a Tierra Santa, está documentada desde finales del siglo XIV, pero Molina Figueras considera que ya tenía lugar con anterioridad. *Vid.* Molina Figueras, J., *op. cit.*, p. 214.

<sup>896</sup> Después de ser rechazada por su prometido, ya en territorio francés, se casó con Guillermo VIII de Montpellier, a condición de que el hijo o hija de ambos heredara el señorío. De esta unión nacería la futura reina María, esposa de Pedro I de Aragón y madre del Conquistador, señor de Montpellier por vía materna. Jaime I casó a su hijo, el infante Pedro de Aragón y futuro Pedro III, con la sobrina de Constanza de Hohenstaufen, también conocida como Constanza Augusta, emperatriz de Grecia. Tras huir de Bizancio, fue acogida por el rey en la ciudad de Valencia. Pero la relación de Jaime I con Oriente no termina aquí, ya que, al final de su vida, concibió un proyecto, que nunca se materializó, de participar en una cruzada para conquistar Tierra Santa, como él mismo relata en su *Crònica*:

familia imperial bizantina y, en su crónica (7), el Conquistador puso especial énfasis en recalcar que estaba predestinado a tener ascendencia oriental. Hay que tener en cuenta también la expedición y el dominio de los almogávares en tierras griegas desde 1311 hasta casi finales de siglo<sup>897</sup>. La conexión bizantino-europea, por tanto, no se puede subestimar en el caso de las leyendas marianas, como lo ha sido en otros campos de la historia del arte.

Como en el caso de las imágenes tridimensionales,

*[...] la intenció de buscar un origen diví per a aquestes emblemàtiques pintures es reflectix també en les tradicions i les curioses llegendes que envolten la història de la major part d'imatges que, procedents de terres llunyanes i portades pels personatges més curiosos o misteriosos, van arribar ací, algunes fins i tot abans de la caiguda de Bizanci. Imatges que apareixen en un arbre, realitzades per sant Lluç, regalades per un àngel, imatges a les quals es va atribuir el poder de calmar tempestes, frenar epidèmies, véncer batalles i una infinitat de prodigis que en certificaven el poder i la sacralitat<sup>898</sup>.*

Así pues, a Valencia llegaron algunos iconos medievales (y también muchos modernos), algunos de los cuales adquirieron un carácter sagrado a causa de su condición legendaria de milagrosos, que los acercó a la más genuina tradición oriental. Es el caso de la Virgen de Monteolivete (fig. 354), venerada en la parroquia del mismo nombre de la ciudad de Valencia. Según la tradición, en el siglo XIV (1320), Pere Aleixandre, un soldado del actual barrio valenciano de Ruzafa que se encontraba cautivo en Palestina, consiguió huir hacia la montaña de donde el icono tomaría su advocación. Ante el temor a ser descubierto, se encomendó a la Virgen, cuya imagen apareció milagrosamente sobre un olivo, donde subió para invocar de nuevo su protección. Al intentar bajarlo, el soldado comprobó que pesaba mucho y que era una pintura sobre tabla<sup>899</sup>, por lo que desistió. A continuación, se escuchó una voz que le recriminaba su poca fe y Pere, avergonzado, volvió a subir al olivo y bajó el icono. Después se durmió al pie del árbol y al despertar se encontró en la huerta de Ruzafa con la imagen, que fue llevada a la iglesia del pueblo y venerada con el nombre de Virgen de Monteolivete (fig. 354).

---

*“E nós que érem en València venc-nos Jacme Alarich ab los tartres e altres missatge de Grècia que hi havia, e dixeren-nos de part del gran Ca, qui era rei dels tartres, que ell havia cor e volentat d'ajudar-nos, e que venguéssim a Alais o en altre lloc e que ell eixiria a nós, e per sa terra trobaríem ço que mestre hauríem e així poríem ab ells ensems conquerir lo Sepulcre. E deïa que ell nos bastaria de genys, e ens bastaria de conduit. E dix-nos l'altre missatge de Paliàlogo, emperador dels grecs que ell nos enviaria per mar conduit” (481).*

<sup>897</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, pp. 18, 103.

<sup>898</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, p. 13.

<sup>899</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2002, p. 201.

La esencia de esta leyenda se encuentra también en otros relatos bajomedievales, como en la cantiga 83, que relata “*como Santa Maria sacou de cativo de terra de mouros a un ome bõo que se ll’ acomendara*” y que testimonia su existencia en territorio peninsular ya en el siglo XIII. Si bien, en este relato no aparece ninguna imagen de la Virgen y su intervención se limita a liberar al preso de sus grilletes. Por tanto, aunque el icono valenciano se ha datado en el siglo XIV, es indudable que su leyenda es bastante más antigua.

Pero el tradicional relato sobre la Virgen de Monteolivete (fig. 354) no termina aquí, sino que continúa, como hemos visto, con un elemento común a la leyenda de muchas de las imágenes escultóricas veneradas en territorio valenciano, según las cuales éstas volvieron solas al lugar del hallazgo, en su momento una zona rural, donde se levantaría el santuario. Así pues, la imagen de la Virgen volvió al olivo por sí misma, ya que era allí donde quería recibir culto.

Así pues, las leyendas sobre iconos valencianos también manifestaron alguna de las categorías primigenias para constituirse en sagrado e insistían, como las romanas, en su origen *acheiropita*, o milagroso al menos, y/o en su procedencia oriental. Es el caso del icono mencionado, pero también de la Virgen de Gracia (fig. 355), que había sido regalada por uno o más peregrinos. Otros, como la Virgen de la Seo (fig. 80) o de la Vela (fig. 356) habrían sido donados por el rey. En todo caso, el procedimiento consistía siempre en poner en evidencia lo remoto y desconocido.

Es significativa la tradición que explica el origen y advocación de la Virgen de Gracia (fig. 355), conservada en la actual parroquia de San Agustín de Valencia. Según la leyenda, el fundador del antiguo convento envió dos religiosos a la ciudad para que encargaran una imagen de la Virgen a un buen pintor. Por el camino, se encontraron con un extranjero que, después de conocer el motivo de su viaje, les entregó un icono de la Virgen diciéndoles que se lo daba “de gracia”. Algunas versiones del relato, además, identifican al forastero con un ángel vestido de peregrino y otras los multiplican al afirmar que los religiosos se toparon con “*uns Pelegrins*”. En esto se asemejan a la leyenda sobre el origen de otra imagen urbana de Valencia, la Virgen de los Desamparados (ficha nº 160), que recoge Castelví en el siglo XVII.

Aunque no tenemos datos sobre el momento en que comenzó a difundirse esta leyenda, algunos documentos de la primera mitad del siglo XIV ya dan testimonio de la

existencia de la imagen, así como varios privilegios reales<sup>900</sup>. También fue objeto de rogativas, acciones de gracias, fiestas y procesiones y, según algunos autores, esta devoción habría absorbido a todas las de Valencia sólo un siglo después, por lo que ya entonces gozaría de una extendida fama, quizás por su condición de imagen milagrosa o tal vez por la excepcionalidad de su legendario origen. A pesar de ello, Dolz afirma que la imagen de la Virgen de Gracia (fig. 355) se veneraba en el convento de San Agustín desde 1250, cuando el rey Jaime I concedió licencia para trasladar el cenobio a la ermita de San Pantaleón y Santa Ana, que en el siglo XIV quedaría dentro del recinto amurallado, ya que se iba a encargar la imagen para el altar de su primera fundación<sup>901</sup>.

También fue objeto de una gran devoción un icono del siglo XV, pese a encontrarse en clausura, la Virgen de la Vela (fig. 356), cuyo nombre deriva de su emplazamiento junto al dormitorio de las monjas del monasterio de la Trinidad de Valencia, que encomendaban a la Virgen su descanso y vela nocturna.

En otro monasterio valenciano, el de *Gratia Dei* o de la Zaidía, se veneraba igualmente un icono de la Virgen de la Victorias, un poco más moderno que el anterior. Sin embargo, por el hecho de haber sido fundado este cenobio por la tercera mujer de Jaime I, Teresa Gil de Vidaure, la tradición ha atribuido al rey la propiedad y donación de esta tabla. En la catedral de Valencia también se conservaba, hasta 1936, un icono de campaña, la Virgen de la Seo (fig. 80), que habría sido entregado por el mismo Jaime I y que habría presidido el altar mayor, hasta ser reemplazado por un retablo de plata a mediados del siglo XIV<sup>902</sup>. Según Sanchis Sivera, la imagen incluía unos versos latinos que recordaban este hecho: “*Obtulit huic Urbi post barbara colle subacta / Hanc primam Sacrae Virginis effigiem / Rex super insignis Regumque norma Jacobus. / Mente reverenti prospice quisquis ades* [Ofreció á esta ciudad, después de haber vencido los enemigos, esta primera imagen de la Sagrada Virgen, el ínclito Rey, y de reyes norma, D. Jaime. ¡Oh, tú, cualquiera que seas! mírala con respeto]”<sup>903</sup>.

Pero, entre las imágenes supuestamente pertenecientes al rey Jaime, se cuentan también algunas escultóricas. Cabe mencionar la que se conserva actualmente en la

---

<sup>900</sup> Almarche Vázquez, F., “Primitivas pinturas de la Mare de Déu o Santa María en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1923, pp. 12-16; Moscardó i Cervera, F., *Imatges venerables de la ciutat de València*, Valencia, 1957, pp. 97-100, cit. por Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, p. 16; Serra Desfilis, A., *op. cit.*, p. 296.

<sup>901</sup> Dolz del Castellar, E., *op. cit.*, vol. 1, p. 271.

<sup>902</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, p. 27; Serra Desfilis, A., *op. cit.*, pp. 290-291.

<sup>903</sup> Sanchis Sivera, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1909, p. 251; Molina Figueras, J., *op. cit.*, p. 214.

iglesia de San Andrés de Valencia, pues comparte advocación con el icono del monasterio de la Zaidía, Virgen de las Victorias o de las Batallas (ficha nº 65). Procedente de la desaparecida iglesia de san Jorge, está vinculada a la celebración de los centenarios de la conquista de Valencia y se ha documentado su salida en procesión como reliquia “jaimina”<sup>904</sup>. Según la tradición, no sólo habría sido traída por Jaime I, sino que éste la habría llevado siempre en la batalla, pues en la parte posterior de la imagen hay una plancha de hierro con una anilla. En base a las mismas evidencias materiales, también se ha dicho de la Virgen del Rebollet de Oliva (ficha nº 45) que debió ser una imagen de campaña. Sin embargo, la argolla unida a la plancha de hierro en el hueco de la espalda pudo haber servido para mantenerla fija al fondo de una hornacina o una capilla, mientras que el vaciado posterior, muy habitual por otro lado, también podría haber tenido como objeto aligerar la imagen para llevarla en procesión o evitar que la madera se agrietara<sup>905</sup>. En cualquier caso, la de Oliva es más pequeña que las supuestas imágenes de campaña valencianas<sup>906</sup>, de un tamaño considerable.

Así pues, respecto a la obtención de una imagen, también era garantía de autenticidad el haber sido regalada por un rey, como la que Jaime I entrega a Murcia (*Llibre dels Fets*, 450) o un noble<sup>907</sup>, como la Virgen del Oreto de L’Alcúdia (ficha nº 15), entre otras. El conquistador ha sido, lógicamente, el principal donante, según las distintas leyendas, pues habría querido proveer de imágenes de culto al territorio recientemente conquistado para el cristianismo. Todas ellas de la Madre de Dios, su devoción más ferviente<sup>908</sup>.

Así pues, entre las imágenes de culto valencianas, los iconos remiten de por sí a Oriente, de donde procede el género; aunque la leyenda de la Virgen de Monteolivete refuerza su procedencia oriental, igual que la del Volto Santo, del que se conserva una lista de trece milagros del siglo XIII sobre su origen y *traslatio* desde Oriente<sup>909</sup>. Si bien algunas de las imágenes escultóricas veneradas en Valencia intentan atribuirse

<sup>904</sup> Garín Llombart, F.; Gavara Prior, J., *op. cit.*, p. 132.

<sup>905</sup> Castell Bomboí, J., *op. cit.*, p. 129.

<sup>906</sup> El mejor ejemplo es la Virgen de las Batallas que se venera en la cripta de la Capilla Real de la catedral de Sevilla. Se dice que el rey Fernando III la llevaba en sus empresas militares, aunque su factura sugiere una datación posterior. Habría sido su hijo, Alfonso X, el que permitió la veneración pública de la imagen. *Vid.* Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 107.

<sup>907</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, p. 82.

<sup>908</sup> Aunque el número se ha exagerado notablemente, es un hecho que la primera iglesia fundada en cualquier población valenciana tras su conquista estaba dedicada a la Virgen María.

<sup>909</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 237.

igualmente una procedencia similar, en ocasiones, su principal baza es su supuesta antigüedad.

La lejanía –tanto temporal como espacial-, lo exótico, aquello que procede de tierras distantes o tiempos pasados, ha llamado siempre la atención y la sociedad medieval no se mantuvo al margen de esta fascinación. Sin ir más lejos, ven la luz en esta época numerosos libros de viajes, que describen personajes y lugar extraños. Unos, más o menos rigurosos, relatan viajes reales; otros, totalmente fantásticos, inventan periplos imaginarios que constituyen auténticos “libros de maravillas”, como la difundida obra de John de Mandeville<sup>910</sup>, hacia los que tiende esta literatura a partir del siglo XIV. Algunos de estos personajes fabulosos llegaron a introducirse incluso en el ámbito religioso, como en el tímpano del nártex de la abadía de Vézelay, por lo que también serían conocidos a nivel popular. El *Libro de Maravillas* habría influido igualmente en los programas iconográficos de edificios valencianos como la Lonja o el artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciutat, actualmente en el Consulado del Mar<sup>911</sup>. Podríamos relacionar esta curiosidad por lo desconocido con los viajes al más allá de los que hemos hablado anteriormente.

La importancia de conceptos como “antiguo”, o mejor dicho “remoto” –no sólo en el tiempo, sino también en el espacio-, en la generación y sacralización de imágenes de culto bajomedievales, especialmente de la Virgen, en el reino de Valencia, nunca se había tenido bastante en cuenta. Mucho se ha escrito sobre la función social del arte, pero limitando su alcance a las capas altas de la sociedad, instituciones de gobierno o, en todo caso, colectivos profesionales o religiosos<sup>912</sup>; en fundaciones reales, capillas catedralicias, parroquiales o corporativas, monasterios, conventos o cartujas; pero pocas veces, al menos desde un punto de vista no prioritariamente antropológico, en santuarios rurales o siendo objeto de una religiosidad popular ferviente y naturalmente mayoritaria.

La veneración rendida a las imágenes de la Virgen rememoraba acontecimientos sucedidos en un tiempo –y en un lugar- más o menos lejano. De estas obras, era su

---

<sup>910</sup> Los inventarios constatan la existencia, en casas valencianas, de varios ejemplares del *Llibre de Meravelles*, de Juan de Mandeville o Marco Polo, así como canciones de gesta y novelas caballerescas de la época. Vid. García Marsilla, J. V., *op. cit.*, 2001, p. 185.

<sup>911</sup> Aldana, S., *La Llotja de València*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Consorci d'Editors Valencians, 1988.

<sup>912</sup> García Marsilla, J. V., “El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo”, *Ars Longa*, 7-8 (1997), pp. 33-47; García Marsilla, J. V., “Capilla, sepulcro y luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval”, *Ars Longa*, 6 (1995), pp. 69-80. La devoción privada, no obstante, también es objeto de estudio en García Marsilla, J. V., *op. cit.*, 2001, pp. 163-194.



razón de ser la memoria de un “pasado”, recreado o inventado, que se aceptaba como tal y que condicionaba el presente y el sentir religioso de toda una sociedad, incluso a través de los siglos. Así pues, la leyenda sobre el origen y procedencia de una imagen, va a determinar su estatus y su significación religiosa y social más allá de su valor material, su autoría –por descontado- y hasta su tipología, ya que las advocaciones no siempre se correspondían con el tipo iconográfico que presentaban.

Las imágenes escultóricas quedaban constituidas como sagradas, en la baja Edad Media, en función de una serie de relatos que trataban de fijar para ellas un origen arcaico y a veces también lejano. En muchas ocasiones, el milagro estaba asociado a su descubrimiento no a su génesis, aunque siempre se suponía su antigüedad. Así pues, la sacralidad de estas obras no se basaba en las categorías expuestas al inicio de este capítulo, ya que la mayor parte de las leyendas no hacían referencia a un origen no humano para estas imágenes, y tampoco serían copia de un modelo primigenio, excepto aquellas cuyo portentoso hallazgo, en época medieval, se completaba con una leyenda sobre su procedencia que las retrotraía al período apostólico. La Virgen de Monserrate (ficha nº 47) habría sido esculpida por san Nicodemo y llevada a Orihuela por san Trifón, discípulo de Santiago. Sin especificar su autor, habrían sido traídas por Santiago, según la tradición, la Virgen de la Ermitana de Peñíscola (ficha nº 48) y la de Vallivana de Morella (ficha nº 44). Igualmente, la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (ficha nº 57) sería una de las imágenes de María que cada apóstol llevaba en sus predicaciones.

No obstante, algunas leyendas atribuyen a los ángeles la autoría de ciertas imágenes. El caso más representativo es el de la Virgen del Puig (ficha nº 53), relieve labrado en una piedra del sepulcro de María y llevada a El Puig por los mismos ángeles que la realizaron, donde fue venerada por apóstoles y monjes. Los ángeles también regalaron al papa san Lino la imagen de la Virgen del Oreto de L'Alcúdia (ficha nº 15). Son muy semejantes entre sí, por otro lado, las leyendas de la Virgen de los Desamparados de Valencia (ficha nº 160), aunque no se trate de una virgen encontrada, y la de la Paz de Villar del Arzobispo (ficha nº 71), realizadas por tres ángeles vestidos de peregrinos, como los que entregaron la Virgen de Gracia de San Agustín (fig. 355). Serían los únicos casos de imágenes escultóricas de origen *acheiropita*.

## 8.6. IMÁGENES VIVIENTES

En cualquier caso, para justificar la dignidad de las vírgenes encontradas, la Iglesia consideraba que las imágenes sagradas habían sido creadas en el cielo, dotándolas de poderes de los que carecen las obras humanas. De este modo, seguía el razonamiento con el que san Agustín había explicado cómo es posible que los muertos puedan aparecerse a los vivos si el alma no se puede ver. El obispo de Hipona afirmaba que las apariciones son, en realidad, imágenes de los difuntos que los ángeles traen del cielo con permiso de Dios y otorgaba a las imágenes físicas un papel similar<sup>913</sup>. Al mismo tiempo, Basilio de Cesarea enunciaba la teoría del *transitus*, en virtud de la cual, en el siglo XIII, los santos simulacros se legitiman como mediadores con lo sagrado cobrando vida o propiciando la aparición de sus prototipos. De estos, normalmente la Virgen, los santos o el propio Cristo, emanaría un poder llamado *virtus*, del que estarían infundidas las imágenes y que propiciaría su acción prodigiosa.

Los milagros realizados por éstas es un fenómeno bien conocido desde la alta Edad Media, pero en esta época se produce un resurgimiento de imágenes “vivientes”, que tiene como trasfondo, según García Avilés, el concilio de Letrán IV, de 1215: como consecuencia del énfasis en el lado humano de Cristo, se ven potenciadas las representaciones que recuerdan su humanidad, sobre todo el crucifijo y las estatuas de María como Madre de Dios<sup>914</sup>. Las imágenes marianas veneradas en territorio valenciano a partir del siglo XIII se decantaron, casi en exclusiva, por esta opción: mostrar signos de estar animadas. Así, después de remitir a ciertas “categorías de constitución de lo sagrado” -en algunos casos, más propias de los iconos primitivos- con la descripción del providencial descubrimiento que ratificaba el carácter sagrado de las vírgenes valencianas, sus respectivas leyendas ampliaban su potencial milagroso.

Esta segunda parte reafirmaba su capacidad de autotransportarse al lugar del hallazgo, después de haberlas trasladado varias veces; cualidad que compartían con algunos iconos, cuya capacidad de desplazarse derivaba de su ya reconocida santidad. Así pues, las antiguas tradiciones sobre iconos orientales, como ocurría con las asociadas a estatuas medievales, presentaban episodios donde las obras adquirían movilidad o realizaban determinadas acciones: se desplazaban al lugar de la batalla para

---

<sup>913</sup> Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, p. 27.

<sup>914</sup> García Avilés, A., *op. cit.*, 2007, p. 324.

ayudar en la lucha contra los infieles, socorrían a los que las invocaban ante un peligro o reprobaban la actitud de devotos ingratos o de pecadores con miradas o gestos<sup>915</sup>.

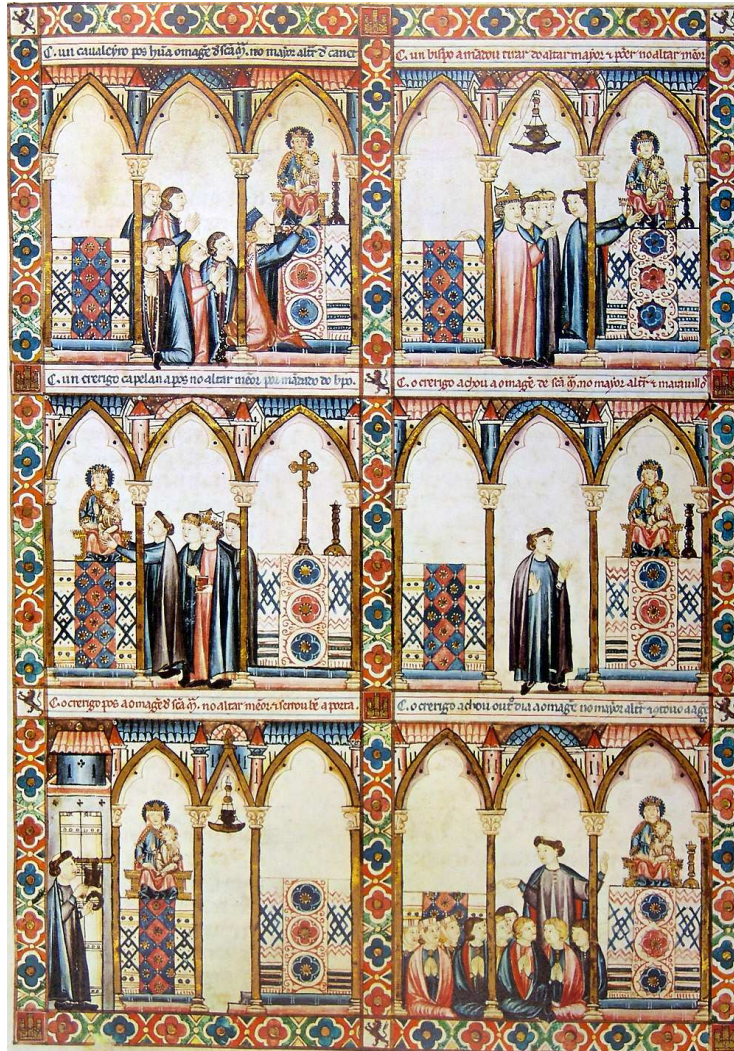


Fig. 357. Cantiga 162, *Cantigas de Santa María*, Alfonso, X el Sabio, s. XIII, códice j. b. 2 de El Escorial.

En lo que respecta a la imaginería bajomedieval, de nuevo son las *Cantigas* las que brindan los mejores ejemplos de imágenes animadas, incluso de cierta vida, tanto del Crucificado (cantiga 59: “*Como o crucifisso deu a palmada a onrra de sa madre aa monja de Fontebrar que posera de ss’ ir con seu entendedor*”), como de la Virgen (cantiga 59: “[...] *Mas chorou logo dos ollos / a Madre do Salvador [...]*”; cantiga 51: “*Esta é como a omage de Santa Maria alçou o gëollo e recebeu o colbe da saeta por*

<sup>915</sup> Velasco, H. M., *op. cit.*, p. 98.

*guardar o que estava pos ela*”<sup>916</sup>; cantiga 136: “*Esta é como en terra de pulla, en hũa vila que á nome Foja, jogava hũa moller os dados con outra conpannas ant’ hũa eigreja; e porque perdeu, lançou hũa pedra que déss’ ao menço da omage de Santa Maria, e ela alçou o braço e recebeu o colbe*”; cantiga 94: “*Esta é como Santa Maria serviu en logar da monja que sse foi do mōesteiro*”).

Respecto al movimiento, o mejor dicho a su capacidad de transportarse, es esta una facultad que considerables leyendas medievales, algunas muy tempranas, otorgan a las imágenes y de la que tenemos constancia documental, de nuevo, en las *Cantigas*, donde una imagen de María se autotransporta entre dos altares del mismo templo (cantiga 162: “*Como Santa Maria fez a sa omagen que mudaran dun altar a outro que se tornass’ a seu logar onde a tolleran*”) (fig. 357).

Una de las imágenes valencianas, cuya tradición se ajusta al modelo de leyenda que estamos tratando, es la Virgen de la Encarnación o del Castillo de Cullera (ficha nº 34). Una obra italo-bizantina, que conserva su advocación medieval, tanto soteriológica como popular-circunstancial. Traída por mar, curiosamente desde Constantinopla, según la tradición fue escondida en una cueva a la llegada de los árabes y descubierta en 1239, cuando, por orden de Jaime I, se instaló en el castillo. De nuevo la ciudad dominada por los árabes en 1247, la Virgen fue trasladada a Utiel pero, una vez expulsados aquellos, volvió de forma prodigiosa al castillo de Cullera.

Otra versión de la leyenda, que tendríamos que relacionar con el episodio de la Adoración de los Magos, indica que fue encontrada por un pastor de Utiel, en el barranco de la ermita de santa Marta, junto con la Virgen del Remedio de aquella ciudad. El pastor dejó una imagen en cada población, pero a una de ellas le faltaba un brazo, lo que dio lugar a un curioso intercambio de imágenes de manera milagrosa. No queda aquí la cosa, ya que una tercera leyenda la considera encontrada en el mar por un pescador llamado Martín Caspe. En cualquier caso, predomina en la tradición cullerense un traslado prodigioso entre dos ciudades. Pese a tratarse de imágenes gemelas, su intercambio es significativo, pues cada imagen sagrada estaba íntimamente ligada a un enclave concreto, que ellas sacralizaban y al que dotaban de una fuerte identidad. En muchos lugares de Europa, los fieles estaban convencidos de obtener de la imagen de un santuario más gracias que de otras y, a partir de la segunda mitad del siglo XIII y sobre

---

<sup>916</sup> Se convierte así en la Madre *compatiens* de la devoción mariana docentista, mientras que a finales de la Edad Media proliferan los milagros de animación de imágenes. *Vid.* Sansterre, J.-M., *op. cit.*, 2015, pp. 14, 31.

todo en el XIV, se multiplican las referencias a imágenes milagrosas de la Virgen identificadas con un lugar concreto<sup>917</sup>.

En otros casos, la mayoría, el desplazamiento se produce entre el lugar del hallazgo y la parroquia, donde se instala la imagen para que reciba una mejor y más adecuada veneración. Normalmente, el traslado y posterior retorno de ésta al emplazamiento donde finalmente se construirá un templo se repite por tres veces<sup>918</sup>. De hecho, la triple repetición de un prodigio será una constante entre las tradiciones valencianas (traslado, sorteo, etc.). También estas imágenes tienen en común con las antiguas *acheiropitas* la elección de su emplazamiento<sup>919</sup>. La distancia a la población y la dificultad de acceso a algunos de estos santuarios es inherente a la sacralidad de la imagen que se venera en ellos, como si aquella estuviera ligada a la del lugar donde recibe culto, a diferencia de las reliquias, que son valiosas por sí mismas, independientemente de donde se veneren, generalmente en la ciudad<sup>920</sup>. De tratarse aquellas de simples imágenes de María, hubiera sido más productivo ubicarlas en medio de la comunidad cristiana para que cumpliera con su función representativa.

Por otro lado, como ya hemos estudiado, la ubicación de imágenes marianas, no sólo de vírgenes encontradas, no es casual y prácticamente todas poseen una carga significativa que puede remontarse a la antigüedad pagana. Igualmente, los testigos de las apariciones son conscientes de la sacralidad de los parajes y de los elementos presentes en ellos, y mencionan agua (la Virgen apareció junto a un estanque), animales (liebre), árboles (roble) y rocas, sobre los que se construirán una “cruz de piedra” (donde apareció la Virgen) o una capilla (donde desapareció)<sup>921</sup>. En ese sentido, la invención de vírgenes encontradas en Valencia, aunque no puedan ser datadas en la Edad Media, siguen la tendencia marcada por el resto de leyendas medievales en los reinos hispánicos y en Europa. Así pues, los dos lugares que aparecen con mayor frecuencia en ellas son las cuevas y los bosques, o más concretamente un árbol.

<sup>917</sup> Sansterre, J.-M., *op. cit.*, 2015, pp. 4, 14.

<sup>918</sup> Junto con el siete, también asociado a las leyendas de vírgenes encontradas, al número tres se le atribuyó poder desde la tradición pitagórica. *Vid.* Vázquez de Ágredos Pascual, M. L., “Materia, imagen y magia en los *Papiros mágicos griegos*”, en García Mahiques, R.; Zuriaga Senent, F. (eds.), *op. cit.*, p. 1488.

<sup>919</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, pp. 234-235.

<sup>920</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 20-21.

<sup>921</sup> Todos estos elementos están presentes en la tradición de la Virgen del Milagro, venerada en Riner (Lleida), cuyo culto se instituyó en 1485 a raíz de una aparición que fue objeto de una investigación eclesiástica. *Vid.* Albert-Llorca, M., *op. cit.*, 2002, p. 82; Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 114-216.

Algunos primitivos santuarios marianos fueron antes lugares eremíticos<sup>922</sup>, pues la vida solitaria y ascética estuvo en auge entre los siglos X y XII -y volvió a estarlo en el XVI y XVII, cuando se produce la segunda oleada de leyendas. De ahí su carácter sagrado, puesto que el ermitaño –los primeros fueron labradores o pastores- era considerado santo y, de ser el caso, también la imagen objeto de su devoción. Ésta era sacralizada de un modo especial, como ocurrió en Montserrat, Valvanera, Nuria o la Peña de Francia.

El caso de Montserrat, al que ya hemos aludido, es paradigmático de los santuarios eremíticos catalanes ubicados en cuevas. La ermita dedicada a María se fundó en el siglo XI, aunque entonces carecía de imagen, ya que ésta data de la centuria siguiente. Por aquel entonces, se trataba de un centro eremítico, que luego pasaría a ser monacal, y la idea de que la imagen revolucionó el culto a la Virgen en Montserrat se asienta en la importancia que comenzó a tener el santuario durante los siglos XII y XIII, pues desde 1116 se documenta la llegada de peregrinos<sup>923</sup>. Dado que el eremitismo alcanzó su apogeo antes de la conquista cristiana del territorio valenciano, podríamos concluir que difícilmente estaría en el origen de los santuarios valencianos<sup>924</sup>. Por lo tanto, el mantenimiento de los lugares sagrados durante la dominación islámica, como hemos expuesto anteriormente, y/o la influencia catalana podría explicar la ubicación de los mismos y las similitudes en las leyendas.

Betí Bofill, no obstante, al referirse al santuario de la Virgen de los Ángeles de Sant Mateu (ficha nº 54) asegura que, por los años 1340-1350, “un fervor insólito y ansias de la vida solitaria invadieron España”. Y prosigue diciendo que “[...] escuadras de ermitaños se levantaron en nuestro Reino (Valencia), dice Escolano, que albergándose de conformidad en cuevas, algunos se retiraron a Denia entre unos ásperos riscos... otra escuadra en el valle de Miralles de Alcira”. En Sant Mateu, la presencia de eremitas quedó plasmada en la toponimia, pero también los documentos de la época corroboran su establecimiento cerca de la población. El autor considera que el

---

<sup>922</sup> Ferri Chulio, A. de S., *Santa María en la religiosidad popular valentina*, Sueca, 1998, pp. 121-126; Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 112-113.

<sup>923</sup> Alarcón Román, C., *op. cit.*, pp. 14-15; Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 112.

<sup>924</sup> En territorio valenciano, un lugar eremítico por excelencia es la Murta, en Alzira, en el que se indica la presencia en el siglo IV de los ermitaños de san Donato y al que se retiraron, ya en el siglo XIV, unos caballeros de la corte del rey castellano Pedro I el Cruel. Una de las ermitas que levantaron fue la del Salvador, en la que recibió culto la Virgen del Lluch. Sin embargo, no hay constancia de su presencia en la ermita durante los siglos XV y XVI, mientras que aparece documentada por primera vez en los libros de los *jurats* de Alzira, a finales del siglo XVII. Todo parece indicar que la imagen se instaló como estímulo para repoblación de la ciudad tras la expulsión de los moriscos en 1609.

movimiento asceta estuvo en el origen de las ermitas de Santa Bárbara, de San Antonio y San Pablo (posteriormente de la Virgen de los Ángeles) y de san Cristóbal, que conjetura construidas durante el último decenio del siglo XIV o primero del XV. En cualquier caso, en 1423, habitaba la ermita de San Antonio y San Pablo el ermitaño fray Pedro Soler<sup>925</sup>.

No es improbable que la sacralidad de las imágenes derivara de la consideración social de las personas que las introdujeron en sus respectivas comunidades cristianas, aunque no fueran ermitaños. Es el caso, por ejemplo, de la Virgen de la Cueva Santa (ficha nº 18), relacionada con la figura de fray Bonifacio Ferrer. La leyenda asociada al relieve de María aprovecha la cercanía al santuario del religioso, hermano del venerado san Vicente, recluido en la vecina cartuja de Vall de Crist, para atribuirle su creación material. Por otro lado, la importación de imágenes implicaba el desconocimiento sobre su origen por parte de la población, lo que podría explicar una fácil asimilación de tradiciones sobre un supuesto hallazgo y una datación anterior a la real y, con ello, una mejor consideración<sup>926</sup>. Quizás, aunque no se tratara de “santos locales”, la devoción profesada a una imagen por su propietario, el señor de un lugar, hiciera que toda la comunidad la tuviera por sagrada.

Como hemos visto, el carácter sagrado de las pinturas se debe al origen milagroso de la imagen o a su carácter de *acheiropitas*, pero en el caso de las esculturas, el milagro suele estar asociado a su descubrimiento no a su génesis. Su sacralidad procede más de la semejanza a la figura histórica de María por su carácter tridimensional. Independientemente de la veracidad de sus rasgos, una escultura se asemeja más a la Virgen por el hecho de tener volumen. En las imágenes de bulto redondo, que todavía en el siglo XI eran una novedad, la manifestación tridimensional de la divinidad había parecido poderosamente tangible<sup>927</sup>. De alguna manera, la tradición legendaria en Valencia considera que la *virtus* se canaliza mejor en una

---

<sup>925</sup> “En 1362 se cita, ‘el camino que se dirige a los ermitaños’, *via pública que tenditur versus hermitanos*: en 1371, *el carreró dels ermitans*, que es lo mismo que senda o travesía; y en 1401, la *partida dels ermitans*”. Vid. Betí Bonfill, M., *op. cit.*, 1977, pp. 61-62. La fundación de la orden jerónima confirma el auge eremítico en territorio valenciano en el siglo XIV. Vid. también De Madrid, fr. I., “La orden de san Jerónimo. Historia, espíritu y espiritualidad. Servicio a la Iglesia y a la sociedad”, en Mateos Gómez, I.; López-Yarto Elizalde, A.; Prados García, J. M., *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*, Madrid, Encuentro, 1999, p. 12.

<sup>926</sup> Una imagen antigua era más sagrada que una nueva. Vid. Camille, M., *op. cit.*, 1996, p. 106; Pereda, F., *op. cit.*, p. 61.

<sup>927</sup> Forsyth, I. H., *op. cit.*, 1968, p. 217.

escultura que en una pintura, salvo que se trate de un icono, por las razones que ya hemos expuesto.

Recordemos que el soldado Pere Aleixandre estuvo tentado de dejar atrás la imagen de la Virgen de Monteolivete por tratarse de una tabla. ¿Acaso las imágenes escultóricas eran más dignas de veneración? En cualquier caso, es cierto que las pocas imágenes bidimensionales que reciben un culto similar al de las vírgenes encontradas son los iconos. Estas imágenes trascendentales (transcorporales), según Belting, son el fruto del rechazo al antropocentrismo antiguo por parte la pintura cristiana. Los iconos contradicen la plástica tridimensional de la cultura antigua y traspasan la frontera del cuerpo<sup>928</sup>, y soslayan la prohibición veterotestamentaria (“No te harás escultura ni imagen alguna [...]”, Ex 20,4). Sin embargo, su “portabilidad” permite asimilarlos a obras tridimensionales, pues su medio material no sólo actúa como soporte de la imagen visual, sino que podía ser experimentado casi como una persona viva, “*as if it were the depicted person himself and not merely his likeness that was being displayed in the processions*”<sup>929</sup>. La Edad Media superará esta crisis de la imagen del cuerpo y recuperará una representación corporal completamente plástica. Las imágenes de culto en tres dimensiones (crucifijos, majestades de la Virgen o santos) se multiplican a partir del siglo X, gracias precisamente a los relatos que atribuían a los prototipos celestes un papel decisivo en su fabricación<sup>930</sup> y que enlazarían con la teoría de la *virtus* antes expuesta.

Uno de los primeros relatos donde participan directamente imágenes marianas se sitúa en 626, con motivo de un ataque persa a la ciudad de Constantinopla. Para rechazar al enemigo, el patriarca Sergio (610-638) dispuso imágenes de la Virgen sobre las puertas de la ciudad y se dice incluso que la misma Virgen intervino en la lucha. Armada con una espada, exhortó a los cristianos a masacrar a los atacantes. Puesto por escrito, en primer lugar, por autores bizantinos como Teodoro Synkellos y Jorge de Pisidia, que atribuyeron la victoria cristiana a la intervención de la Virgen, la noticia del

---

<sup>928</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2007, p. 33; Martínez Cuesta, J., “Los trampantojos ‘a lo divino’. Imágenes pictóricas de cultos marianos populares en fundaciones reales. Un caso singular: el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *Religiosidad Popular en España*, Actas del Simposium II, del 1 al 4 de octubre de 1997, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Servicio de Publicaciones, 1997, vol 2, pp. 159-180.

<sup>929</sup> Belting, H., *op. cit.*, 1990, p. 14.

<sup>930</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 200.



sitio y de su desenlace llegó a Occidente y fue incorporada a muchas compilaciones de milagros marianos, entre ellas las *Cantigas*.

A finales del siglo VIII, en *De locis sanctis*, el abad irlandés san Adomnán relató el peregrinaje que había realizado Arculfo por Tierra Santa unos años antes. Concretamente en el capítulo V del tercer libro, el autor se hace eco de la existencia en Constantinopla de un icono milagroso. Se trataba de una pequeña tabla de la Virgen que colgaba de la pared de una casa. Al averiguar un judío a quien representaba, la arrancó con furia y la lanzó a un excusado donde quedó completamente cubierta de inmundicia. Un cristiano que había conocido los hechos, acudió a rescatarla, la limpió y la llevó a su casa, donde la veneró con gran honor. Como prueba de la presencia de María en la imagen de madera, la tabla comenzó a destilar aceite, lo que fue presenciado por Arculfo (PL LXXXVIII, 813).

El componente antisemita de esta tradición es un aspecto de la leyenda que la literatura y la imaginería hispánica explotarán a finales de la Edad Media<sup>931</sup>. Igualmente, las diferencias religiosas con los musulmanes se encuentran en la base de muchas leyendas difundidas en Occidente. Fundamenta, por ejemplo, la batalla naval relatada en la cantiga 264. De modo similar a lo que había hecho el patriarca Sergio, los cristianos lanzan la imagen de María al mar (“*A ti e nos deffende destes que non creveron / nen creen no teu Filo, ca mester nos seria*”), en un intento por salvarse de la flota musulmana (“*Ent [t] on toda a gente aos ceos as mãos / alçaron, e tan toste as naves dos pagãos / eno mar s’afondaron per rogo dos crischãos / e da bēita Madre, que os guiou e guida*”).

No solamente fueron conocidas en Occidente estas dos leyendas, entre otras, sino que algunos de los relatos centrados en imágenes marianas que Alfonso X compiló en sus *Cantigas* apuntan a Oriente; es más, “*point to the debt owed by them to a larger pan-European/Byzantine tradition*”<sup>932</sup>. Pero, sorprendentemente, son muy pocas las colecciones europeas de milagros que incluyen historias sobre imágenes marianas. Sin ir más lejos, la otra gran colección de milagros marianos, la de Berceo, únicamente describe con detalle una imagen de María entronizada en un altar. Deirdre Jackson

<sup>931</sup> Las leyendas hispánicas, no obstante, concluirán con la muerte o la conversión de los judíos implicados.

<sup>932</sup> Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 198. Jesús Montoya, de hecho, considera el influjo bizantino en los milagros occidentales tuvo lugar en época merovingia y carolingia. *Vid.* Montoya Martínez, J., *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media*, Universidad de Granada, 1981, p. 116.

plantea, por ejemplo, que la recopilación sobre la Virgen de Rocamadour, realizada en el siglo XII, no incluye ninguna referencia a la famosísima imagen, quizás porque entonces ya no era necesario justificar la veneración que se le tributaba.

## **8.8. LAS TRADICIONES VALENCIANAS EN EL CONTEXTO DE LAS RECOPIACIONES DE MILAGROS HISPÁNICAS**

La atención prestada por Alfonso X a los milagros realizados por imágenes marianas, junto con los más comunes donde éstos son el resultado de una actuación directa de María a raíz de la invocación de un devoto, es una rareza en el contexto literario europeo. Quizás la sensibilidad del rey castellano hacia este tipo de relatos se deba a las particulares circunstancias que vivía la península ibérica en esos momentos. La situación en la que se encontraban inmersos los reinos hispánicos difiere de la del resto de Europa, ya que se llevaba a término una cruzada a las puertas de casa. Mientras que Berceo se recluía en el monasterio, alejado del ambiente que se vive en el frente, Alfonso X la vivía en persona. Los milagros obrados por imágenes marianas podían reforzar la idea de que la Virgen, que tanto tiempo atrás había salvado a Constantinopla, continuaba siendo una aliada trascendental para los cristianos en el siglo XIII.

Se ha planteado, en diversas ocasiones, la estrecha relación existente entre la devoción a la Virgen del rey castellano y sus objetivos políticos, entre los que primaba la conquista y dominación de sus enemigos islámicos. Eso justificaría la inclusión en sus *Cantigas* de algunos episodios iconoclastas protagonizados por musulmanes, que evidencian el papel asignado a las imágenes, especialmente marianas, en este proceso de asimilación<sup>933</sup>; ya que, a excepción de la cantiga 181, éstas actuaban como símbolos de la diferencia religiosa<sup>934</sup>. Así pues, en la cantiga 215, una imagen de la Virgen que fue escarnecida por los “moros”, atravesada con espadas, quemada, lapidada y sumergida en agua, salió indemne y fue entregada al rey de Granada, que la hizo llegar a Alfonso X. Igualmente, en la cantiga 99, un ejército musulmán que había tomado una ciudad, se dirigió a la iglesia para destruir el altar y las imágenes. Pero, no sólo no consiguieron acabar con la de María, sino que los profanadores cayeron muertos allí mismo y los que

---

<sup>933</sup> O como dice Pereda, de reconquista política y espiritual. *Vid.* Pereda, F., *op. cit.*, p. 247.

<sup>934</sup> Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 91.

habían quedado con vida abandonaron la villa. En este caso, la imagen no solamente salió ilesa, sino que, como el simulacro constantinopolitano, salvó a la población.

Pese a lo dicho anteriormente, episodios semejantes al anterior aparecen en diversas colecciones de milagros marianas y en el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, que Luis IX de Francia envió al rey sabio. Algunas variantes, incluso, sitúan el milagro cerca de Ascalón, después de la derrota de Balduino, rey de Jerusalén. Sin embargo, diversos autores opinan que se pudo originar en España y haber sido transmitido oralmente. Podría incluso estar inspirado en hechos sucedidos al final del reinado de Fernando III o a principios del de Alfonso X<sup>935</sup>.

En definitiva,

[...] los milagros que loaban la habilidad militar de la Virgen, independientemente de las circunstancias originales de su producción, apelaban a una audiencia ibérica. Los cristianos en los reinos hispánicos sin duda apreciaban la relevancia contemporánea de los “viejos” milagros y se veían a sí mismos como herederos de la protección de la Virgen [...]. Además, el mensaje de que la Virgen era más que capaz de defender a los cristianos de los reinos hispánicos contra el enemigo musulmán cuadraba con la agenda política de Alfonso X. Conforme avanzaba la frontera, requería de cristianos que se establecieran en las regiones recientemente conquistadas a los musulmanes. [...] Convirtiendo a la Virgen en el foco de atención y publicitando sus habilidades milagrosas para proteger la fe, Alfonso X intentaba, quizás, reafirmar su propia confianza en el proyecto de repoblación y disipar los temores de futuros repobladores<sup>936</sup>.

La intencionalidad propagandística de la actitud religiosa de Alfonso X queda fuera de cualquier duda, en tanto que él mismo se encargó de que quedara constancia en las *Cantigas*, que “contains numerous rationales for honouring the Virgin’s images, as if Alfons X was eager to defend the Christian predilection for religious images in face of the rejection of them by Muslims and heretics”<sup>937</sup>. Así, el musulmán, como individuo o como colectivo, está presente en numerosos milagros y en muchos de ellos confluyen, por un lado, el tema de la diferencia religiosa y, por otro, la exaltación de las imágenes sagradas. Como ya sabemos, la imagen religiosa tendrá así mismo una importancia capital a finales del siglo XV en el intento de conversión de los musulmanes granadinos<sup>938</sup>.

Vale la pena detenerse un momento en el análisis que hace Jackson de uno de los

<sup>935</sup> Jackson, D. E., *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>936</sup> Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 90. La traducción es nuestra.

<sup>937</sup> Las *Cantigas de Santa Maria* contienen numerosos rationales para honrar a las imágenes de la Virgen, como si Alfonso X estuviera ansioso por defender la predilección cristiana por las imágenes religiosas ante el rechazo de musulmanes y herejes. *Vid.* Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 200.

<sup>938</sup> Pereda, F., *op. cit.*

ejemplos más claros de utilización política de una imagen sagrada de la Virgen por parte del rey castellano, pues recuerda en cierta forma la actitud de Jaime I hacia la población que él mismo renombró como El Puig de Santa María:

*Cults of images, like cults of relics, could also be used as political tools by secular authorities. A case in point is Alfonso X's promotion of the cult of the Virgin of El Puerto de Santa Maria. Located in the south-western tip of Spain on the Bay of Cádiz, El Puerto de Santa María, formerly the Muslim town of Alcanate, was renamed by Alfonso X who established a naval base there and transformed the mosque into a fortress-like church dedicated to the Virgin. Alfonso X's purpose in establishing a military presence in the town was two-fold: to protect the Christians from the Muslims, and to launch attacks on Africa*<sup>939</sup>.

Aunque ninguna obra comparable a las *Cantigas* permite testificar que las mismas inquietudes ocupaban la mente de los reyes valencianos, es presumible que el suegro de Alfonso X, igualmente paladín de la religión cristiana en la Corona de Aragón y ferviente devoto de la Virgen, se sirviera de una estrategia propagandística similar. Igualmente, hay pocas evidencias de la transmisión de leyendas marianas en época medieval –de hecho, la única en la que aparece el rey Jaime I, aún en el siglo XIII, se refiere en la cantiga 169, mientras que en 1302 Jaime II agradece a la Virgen del Puig la curación de su esposa y su propia salvación de una tempestad en el mar- y ninguna sobre vírgenes encontradas antes del siglo XVI.

Así, lo que en Castilla es un hecho ratificado, aunque veladamente, por el propio monarca, no podemos más que suponerlo respecto a Jaime I. No obstante, existen paralelismos que permiten extrapolar las conclusiones de Jackson y aplicarlas al caso valenciano. En cualquier caso, haciendo gala de un intuitivo sentido publicitario, el rey de Valencia, a medida que va ganando nuevos territorios para la cristiandad, afirma el culto a las imágenes, uno de los principales puntos de discrepancia religiosa, sino el más importante, entre las dos sociedades enfrentadas, y se presenta, no sólo como cruzado, sino también como benefactor y el más piadoso de los señores, erigiéndose así en valedor de la fe cristiana.

A pesar de que Valencia y Castilla viven en esos momentos una situación semejante, las obras legadas por sus monarcas, suegro y yerno respectivamente, son muy diferentes y responden así mismo a objetivos completamente distintos. La *Crònica* de Jaime I, una temprana y sugeridora autobiografía, centrada en sus proezas bélicas, deja entrever que su último objetivo es la justificación de la dinastía catalano-aragonesa

---

<sup>939</sup> Jackson, D. E., *op. cit.*, p. 27.

y de sí mismo como soberano. Cosa que Alfonso X, tenido por heredero del reino visigodo de Toledo, no necesitaba llevar a término. E incluso tenía aspiraciones imperialistas.

A diferencia de aquel, Jaime I no fue un hombre de letras, sino que recibió una férrea educación militar por parte de los templarios. Pero su único libro es más que una autobiografía o unas memorias militares. Para Burns, se trata principalmente de un libro ingenuamente religioso, donde el monarca hace constatar sus “obras” en el sentido que les otorgan las Escrituras<sup>940</sup>. En su afán por justificarse, el conquistador sólo recurre a la tan socorrida, en aquella época, fiebre milagrera para interpretar providencialmente su nacimiento y sus hechos<sup>941</sup>. A parte de eso, únicamente hace referencia, y de pasada, a dos prodigios<sup>942</sup>. Podemos estar seguros, por tanto, que si el monarca no se prodiga en describir leyendas, marianas o no, no es por la inexistencia de éstas en la corona aragonesa, sino por falta de interés, a pesar de la personal devoción que le profesaba a la Madre de Dios<sup>943</sup>.

Es significativo que la mayor parte de las leyendas que explican la llegada al territorio valenciano de algunas imágenes de la Virgen a partir de la generosidad real, señalen directamente al rey Jaime I como artífice de la donación, aunque ninguna documentada en el siglo XIII. Pero el hecho de que la tradición asocie estas obras con la figura del monarca conquistador por excelencia tampoco es exclusivo del reino de Valencia. Las fuentes medievales castellanas constatan donaciones reales en otras regiones de la península, donde también se llevaba a término una cruzada contra el dominio islámico. Por el contrario, se dice que la Virgen de Gracia de Altura (ficha nº 19) fue una donación del rey Martín el Humano, quien se mostró más cercano en la “instrumentalización política” de los iconos sagrados al monarca castellano. En opinión de Molina Figueras, estaba “dotado de una acentuada religiosidad” y

<sup>940</sup> Burns, Robert L., “The Spiritual Life of Jaume the Conqueror King of Aragon-Catalonia, 1208-1276, Portrait and Self-portrait”, en *Jaime I y su época*, X Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, vol. 1, p. 332.

<sup>941</sup> La única visión, o mejor dicho sueño, que relata la *Crònica* tiene como protagonista a un fraile navarro. Un ángel se le apareció y le dijo “*que aquest embarg que és vengut entre los sarraïns e els crestians en Espanya crees per cert que un rei los ha tots a restaurar, e a defendre aquell mal que no venga en Espanya*” y que ese rey sería Jaime I (389).

<sup>942</sup> Burns, R. I., *op. cit.*, 1980, p. 336.

<sup>943</sup> El rey llevaba la imagen de la Virgen durante sus entradas triunfales y, como sabemos, dedicó a María las principales iglesias de Mallorca, Valencia, Alzira y Murcia. La Madre de Dios, además, estaba siempre en sus pensamientos, por ejemplo, cuando la invocó ante la mala mar que le impedía invadir Mallorca. Cuarenta años más tarde, durante una tormenta en el mar, rezó a Santa María de Valencia (quizás el icono de la Virgen de la Seo) para que intercediera ante su hijo. *Vid.* Burns, C. W., *op. cit.*, 1980, p. 339.

siempre mostró un extraordinario interés por la exaltación dinástica, hasta el punto que la construcción de un relato mitificador de su linaje y su propia persona se convirtió en uno de sus principales objetivos políticos. Es por ello que también podemos interpretar la veneración personal que sintió hacia destacadas imágenes de culto como una manifestación de prestigio e incluso de sacralización dinástica, desde el momento que con ella puso de relieve la estrecha vinculación de la realeza con la divinidad.

El autor concluye que “frente a una percepción de los iconos marianos relacionados con Jaime I elaborada a partir de leyendas trecentistas [suponiendo que sean tan antiguas] surgidas en un contexto de exaltación historiográfica bien podemos decir que el recuerdo de las imágenes sagradas vinculadas con Martín el Humano fue diseñado por el propio monarca”<sup>944</sup>.

Es indudable, por tanto, que las esculturas de la Virgen, junto con los iconos, fueron durante la Edad Media las mayoritarias entre las imágenes de culto. A ello contribuyó, con el paso del tiempo, la formación de un corpus de leyendas que justificaban esta supremacía, algunas de las cuales pudieron haberse forjado ya en época medieval, aunque no quede constancia escrita de ellas. Ya hemos hecho mención de la inestimable obra del rey sabio; si bien, en ella no se relata el hallazgo de imágenes de la Virgen. No podemos concluir, por ello, que este tipo de leyendas sugiera en época moderna, al menos no en Castilla, ya que, como hemos visto, a mediados del siglo XV se escribió (o transcribió) el hallazgo de la Virgen de Guadalupe, que posee todos los elementos característicos de las leyendas supuestamente medievales, como la capacidad de la imagen de trasladarse de nuevo al lugar del hallazgo, seguramente un lugar de culto antiguo.

Otro buen ejemplo de la *inventio* medieval de una imagen lo encontramos en uno de los casos paradigmáticos expuestos por Christian, el ocurrido en Santa Gadea<sup>945</sup>. La documentación conservada data todavía de finales del siglo XV, pero la historia se conocía desde antes y se ajustaba al estereotipo planteado. El protagonista, aunque es un hombre, responde a uno de los tipos de visionarios expuestos, ya que se trata de un pastor. También concuerda el relato con las características anteriormente expuestas: que la Virgen se aparece para revitalizar un lugar de culto caído en el olvido y exigir la construcción de un monasterio, del que obtendrá beneficios espirituales todo aquel que

---

<sup>944</sup> Molina Figueras, J., *op. cit.*, p. 215.

<sup>945</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 26 y ss.

ayude a su construcción. Igualmente, el espino sobre el que Pedro ve a la Virgen adquiere propiedades curativas. Finalmente, la Virgen plantea una tercera posibilidad para todo aquel que desee ser favorecido con su protección. Esta última vía es el uso de una imagen suya, tal como se había presentado ante el pastor, que tiene el poder de repeler al demonio y proteger contra cualquier enfermedad. Vemos, por tanto, que aunque no se trata de una imagen encontrada, la misma Virgen establece una nueva tipología a la que dota de capacidad milagrosa.

Ha quedado demostrado, por tanto, que las leyendas de otras regiones que pueden verificarse en época medieval y las que la historiografía moderna ubica antes del siglo XV en tierras valencianas tienen elementos en común. No sólo son medievales en su modelo primigenio, sino también en su asociación a una o varias de las imágenes que son objeto de nuestro estudio, pues la mayoría responden a las más profundas preocupaciones de la sociedad que las generó<sup>946</sup>. Ésta queda reflejada en sus leyendas, de modo que el trasfondo social que se percibe en ellas permitiría determinar aproximadamente la época de su creación (o asimilación). Como hemos visto, las leyendas ubicadas temporalmente en época medieval difieren sustancialmente de las modernas, lo que podría ser considerado un indicio del momento en que se difundieron. Por ejemplo, durante la Edad Media, los descubridores de imágenes eran siempre personas sencillas, pastores o agricultores; mientras que a partir del siglo XVI se produjo una variación en la profesión de estos visionarios, entre los que comienzan a despuntar los clérigos.

El protagonismo de gente humilde, la señal física como prueba del encuentro con lo sagrado, la revitalización de devociones o lugares sagrados abandonados, la orientación de la devoción popular a lugares alejados de las ciudades son constantes del legendario medieval que se repiten en las leyendas valencianas<sup>947</sup>, así como el ocultamiento, a veces bajo tierra, de las imágenes, sustraídas así al furor iconoclasta de los enemigos de la fe, paganos o judíos<sup>948</sup>, o en el caso de Valencia, musulmanes.

<sup>946</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 3-4.

<sup>947</sup> Christian, W., "Six Hundred Years of Visionaries in Spain. Those Believed and Those Ignored", en Hanagan, M.; Page, L.; Brake, W. (ed.), *Challenging Authority. The Historical Study of Contentious Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 107.

<sup>948</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 202.





## 9. Espacio y culto a la Virgen

### 9.1. LA MUERTE EN EL CAMINO

A finales del siglo XIII, dos series de monumentos fueron erigidos en Francia e Inglaterra para conmemorar dos acontecimientos de carácter funerario. Los *montjoies* del primer grupo señalaron el camino recorrido por la procesión que llevaba los restos de Luis IX, desde las puertas de París a Saint Denis; mientras que, en el segundo caso, las llamadas cruces de Leonor marcaron el camino del séquito fúnebre de esta reina, desde Lincoln a Londres<sup>949</sup>. También en Inglaterra se documentó la erección, en 709, de siete cruces en los lugares donde había descansado el cortejo que llevó los restos de san Aldhelmo de Doultling a Malmesbury<sup>950</sup>.

Las cruces, en estos casos, son testimonios de la íntima relación entre los caminos y la muerte. En Valencia, como es sabido, estas obras son conocidas como cruces de término, probablemente, más que por su ubicación en el límite jurisdiccional de la población, poco habitual como hemos visto, por su distribución en el espacio, comprendido entre el mismo y la zona habitada. En este territorio, inhóspito hasta cierto punto, o al menos no doméstico como el pueblo, la muerte presenta muchas y variadas caras. La relación entre ambos, muerte y término municipal, la encontramos, por ejemplo, en los estatutos de algunas cofradías del Rincón de Ademuz. Los cofrades “estaban obligados a asistir a los hermanos moribundos y a acudir a sus sepelios con velas y todos los ornamentos de la compañía, aunque la muerte sobreviniese fuera de la

<sup>949</sup> Timmermann, A., *op. cit.*, p. 266.

<sup>950</sup> Castela, A., *op. cit.*, 1990, p. 78. Tanto en Galicia como en Bretaña, además, existen mesas de piedra donde reposan los difuntos durante los entierros. Las encrucijadas se han constatado también, en varios países, como un punto de parada de las procesiones funerarias. *Vid.* Puhvel, M., *op. cit.*, p. 100. Crooke, W., *op. cit.*, p. 100.

villa pero dentro del término [...]. Esta asistencia a la enfermedad y en el bien morir se hacía extensible a los familiares de los cofrades [...]"<sup>951</sup>. Además,

[...] si les sobreviene el caso de que alguno de los mencionados cofrades o cofradas de cada una de las mencionadas cofradías pase de esta vida presente a la otra fuera de la mencionada villa, pero dentro del término de la misma, en este caso, los mencionados cofrades, a sus expensas y misión, quedan obligados a ir a la masada o lugar donde el mencionado cofrade o cofrada haya fallecido y llevar su cuerpo a la mencionada villa para enterrarlo. Y el día que cualquiera de los mencionados cofrades de cada una de las mencionadas cofradías sea enterrado, los mencionados cofrades y cofradas estén obligados a rezar personalmente por el alma del difunto, cofrade o cofrada, cincuenta padrenuestros y cincuenta avemarías por el alma de cada cofrade fallecido; y además de esto, el día del sepelio, o al día siguiente, se celebren dos misas de requiem a expensas del común de cada una de las mencionadas cofradías, cada cofradía por el alma del cofrade o cofrada de su cofradía<sup>952</sup>.

En otros lugares, la relación entre cruces y muerte es más estrecha que en Valencia, como ya hemos visto. En Francia, se erigieron numerosas cruces conmemorativas en recuerdo de los fallecidos por epidemias de peste, batallas, incendios, homicidios o muerte súbita<sup>953</sup>. También en Galicia, hay que cruces que conmemoran muertes violentas<sup>954</sup>. Y, aunque no es habitual, en territorio valenciano, la *creu del Pont Trencat* de Morella (ficha nº 146) se levantó en memoria de un mercader morellano, por lo que adquiere un carácter funerario, pese a su ubicación en un camino, junto a un puente. A día de hoy, todavía es costumbre señalar de esa forma el lugar de un accidente.

Pero, en opinión de Martin, el uso del término “conmemorativo” implica una laización de la más que probable función apotropaica de las cruces, pues su propósito era evitar que los espíritus de los muertos rondaran a los vivos<sup>955</sup>. Desde antiguo, se decía que todo el que moría de forma violenta o accidental, prematura o inexplicable, el que era ejecutado o se suicidaba, en definitiva, todo aquel que sufría una muerte inusual, estaba destinado a errar. Con los siglos se unieron otras razones, como el pecado o el incumplimiento de un voto<sup>956</sup>. Así pues, aquellos que morían sin confesión, por ejemplo a consecuencia de una emboscada o un asalto en el camino, corrían el riesgo de

---

<sup>951</sup> Eslava Blasco, R., *op. cit.*, 2007, p. 20.

<sup>952</sup> Vives Coll, A., “Restauración de las cofradías de Castielfabib”, *Ababol*, 5 (1996), p. 9.

<sup>953</sup> Baudoin, J., *op. cit.*, p. 57.

<sup>954</sup> Castelao, A., *op. cit.*, 1990, p. 71.

<sup>955</sup> Martin, H.; Martin, L., *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>956</sup> Lecouteux, C.; Marcq, P., *op. cit.*, p. 12. Gennep añade los casos de niños no bautizados, fallecidos durante un viaje o alcanzados por un rayo, o durante la violación de un tabú, entre otros. *Vid.* Gennep, A. van, *op. cit.*, pp. 160-161.

condenarse<sup>957</sup> y podían aparecerse a los vivos, llegando a provocarles hasta la muerte. Para evitarlo, según refiere Burchard de Worms en su *Decretum*, hacia 1010, algunas mujeres enterraban ritualmente a los niños que morían sin haber recibido el bautismo<sup>958</sup>. En Alemania, desde el siglo XIV, los suicidas eran enterrados en encrucijadas con los pies atados, pero también en las laderas de las montañas o en pantanos, e incluso eran lanzados a un río dentro de un barril. Un naufragio privaba igualmente al difunto de recibir cristiana sepultura y los que se ahogaban también eran enterrados en las encrucijadas, al lado de los caminos o en colinas, con tres piedras encima<sup>959</sup>.

Por el contrario, ser enterrado en tierra bendita suponía la manifestación del perdón de los pecados, pues el cementerio era el lugar privilegiado de la inmunidad y la paz de Dios<sup>960</sup>. De ahí el miedo a una muerte súbita, tanto propia como ajena, pues antes de que Benedicto XII declarara, como hemos visto, que los muertos gozan de la visión de Dios<sup>961</sup>, se creía que las almas andaban errantes antes de entrar en la gloria<sup>962</sup>. Sin embargo, a pesar de la doctrina de la Iglesia, la creencia popular siempre fue que los difuntos podían actuar en contra de los vivos. Una creencia tan arraigada en el subconsciente popular llegó a perdurar en el tiempo y así lo demuestra un texto, ya del siglo XVII. El prodigio que describe, ocurrido a un hombre que se encomienda a la

---

<sup>957</sup> En algunas diócesis francesas, también los intestados que no habían podido dejar parte de sus bienes a la Iglesia y a los pobres. El sínodo diocesano de Bayeux (ca. 1300) llegó a imponer la presencia de un sacerdote en la cabecera de los moribundos para curarse en salud. Vid. Plault, M., *Les lanternes des morts. Inventaire, description, histoire et liturgie*, Poitiers, Danièle Brissaud, 1988, p. 135.

<sup>958</sup> Lecouteux, C.; Marcq, P., *op. cit.*, pp. 9, 17.

<sup>959</sup> Puhvel, M., *op. cit.*, p. 84; Murray, A., *op. cit.*, vol. 2, pp. 48-49.

<sup>960</sup> Alexandre-Bidon, A.; Treffort, C. (dirs.), *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 119.

<sup>961</sup> Maldonado, L., *op. cit.*, p. 160; Camille, M., *op. cit.*, 1996, p. 126. En *De la visión beatífica de Dios y de los novísimos*, el papa desarrolló las posibilidades que la muerte depara a las almas, en función de su condición: “[...] las almas de todos los santos que salieron de este mundo antes de la pasión de nuestro Señor Jesucristo [...] y de los otros fieles muertos después de recibir el bautismo de Cristo, en los que no había nada que purgar al salir de este mundo [...], inmediatamente después de su muerte [...], aun antes de la reasunción de sus cuerpos y del juicio universal, después de la ascensión del Salvador Señor nuestro Jesucristo al cielo, estuvieron, están y estarán en el cielo [...]. Definimos además que, según la común ordenación de Dios, las almas de los que salen del mundo con pecado mortal actual, inmediatamente después de su muerte bajan al infierno donde son atormentados con penas infernales [...]” (1000 Dz 530-1002 Dz 531).

<sup>962</sup> Basándose en san Agustín, santo Tomás sostenía que el juicio individual del alma tendría lugar en el Juicio Final. Los escolásticos creían, por el contrario, que el alma era sometida a un juicio particular y, tras pasar por el Purgatorio, alcanzaba el cielo. Vid. Cohen, K., *Metamorphosis of a death symbol. The transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, Londres, University of California Press, 1973, p. 62; Trotmann, C., *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma, École Française de Rome, 1995; Bynum, C. W., *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Nueva York, Columbia University Press, 1995; Mocholí Martínez, M. E., *op. cit.*, 2015a. Otras culturas creen también que las almas de los muertos no ingresan automáticamente en el otro mundo, sino que durante un tiempo están vivos y son peligrosos. Vid. Milis, L., *op. cit.*, p. 68.

Virgen del Niño Perdido de Caudiel (ficha nº 29), aglutina todos los ingredientes de la mentalidad medieval alrededor de los viajes, los caminos y la oscuridad, las almas en pena, la falta de confesión y, sobre todo, la intercesión de María:

El Año 1666, caminava de la Ciudad de Teruel, para la Villa de Mora, su Patria, en compañía de un criado de los Padres Capuchinos de aquella Ciudad, Salvador Sebastian; cerreseles la noche à dos leguas de camino, moviendose tan horrorosa tempestad de truenos, y relampagos, que no acertavan à dâr passo, y en particular el dicho Salvador, que se sentia con conciencia dañada, por aver ido à Teruel, con pensamientos de vengança; perdieron el camino, y à la luz de los relampagos, vieron delante de si una horrible Fantasma [...]. Quedaron con la vision tan atemorizados, que solo les quedò aliento para invocar el favor de la Santissima Virgen del Niño Perdido, que es una devotissima Imagen, que està en el Colegio de los Padres Agustinos Descalços de la Villa de Caudiel, Obispado de Segorbe, à diez leguas de Valencia [...] Assi que iban rezando, la Fantasma se iba reduciendo à mas pequeña estatura, pero jamàs llegò a desvanecerse del todo: Dixole Salvador Sebastian: En el nombre de Dios te ruego, que digas quien eres, que si necessitas de alivio alguno, procurarè sacarte de pena, aunque me cueste un hijo que tengo, pero jamàs hablò. Viendo que la Fantasma todavia les amenzava, procurò el Sebastian hazer un acto de perdon general, y arrepentirse muy de veras de todo el tiempo en que avia estado con los malos intentos de vengarse, ofreciendole este obsequio à la Santissima Virgen; la qual al punto oyò sus voces, y de repente viò, que de lo alto baxava una luz resplandeziente, à cuya presencia poco à poco desaparecò el Fantasmon; guiandoles la luz por unas heredades al camino. Cessò la tempestad, deshizose el nublado, quedò la noche clara, y se serenò el Cielo, prosiguieron su viage, y en agradecimiento, fueron à visitar à la Santissima Virgen del Niño Perdido, haziendo celebrar muchas Missas en su propio Altar, ofreciendolas por las Almas de Purgatorio<sup>963</sup>.

La muerte, asumida al final de la Edad Media como algo inevitable y cotidiano, había dejado de ser el tránsito imprescindible para acceder a la gloria; por el contrario, el miedo a la condenación empezaba a estar muy presente. En el siglo XII y sobre todo en el XIII, los intentos por eludirla y mitigar la angustia ante el tránsito<sup>964</sup> habían dado lugar a una preocupación mayor por parte de la Iglesia por el cuidado espiritual de sus fieles. En 1215, el concilio de Letrán IV establece una confesión anual obligatoria, así como acudir a misa regularmente. Por otro lado, se generaliza la concesión de indulgencias y se desarrolla la noción de Purgatorio, no como concepto (semejante al Hades de la Antigüedad o al Sheol judío), que era mucho más antiguo<sup>965</sup>, sino como lugar entre el Cielo y el Infierno, un espacio intermedio que aseguraba una nueva oportunidad de salvación. Esta regulación de la Iglesia también afectó al culto a los difuntos y, por extensión, al control de la creencia popular en fantasmas y muertos

<sup>963</sup> Dolz del Castellar, E., *op. cit.*, vol. 1, p. 197.

<sup>964</sup> Alexandre-Bidon, A.; Treffort, C. (dirs.), *op. cit.*, p. 29.

<sup>965</sup> La idea de purgatorio se va estabilizando a lo largo de la alta Edad Media. De un lugar innominado e indeterminado de espera, entre san Agustín, que aún muestra reservas, y san Gregorio, que lo acepta, es decir entre principios del siglo V y principios del VII, se llega a una especie de infierno, en que se purga con fuego real, pero limitado temporalmente.

vivientes<sup>966</sup>, que entroncaría con el episodio de los tres vivos y los tres muertos, como veremos más adelante.

En definitiva, las almas en pena, que suspiraban por su perdón y por el fin de sus sufrimientos, eran muy numerosas. Según los teólogos, se aparecían a los vivos porque necesitaban de sus sufragios para alcanzar la redención. Entre los siglos XII y XIII, los relatos de viajes al más allá en los que las almas del purgatorio pedían misas gozaron de un gran éxito<sup>967</sup>. Y, como una evocación de los túmulos paganos, a partir del siglo XVI, después del concilio de Trento, se generalizaron en Galicia los petos de ánimas.

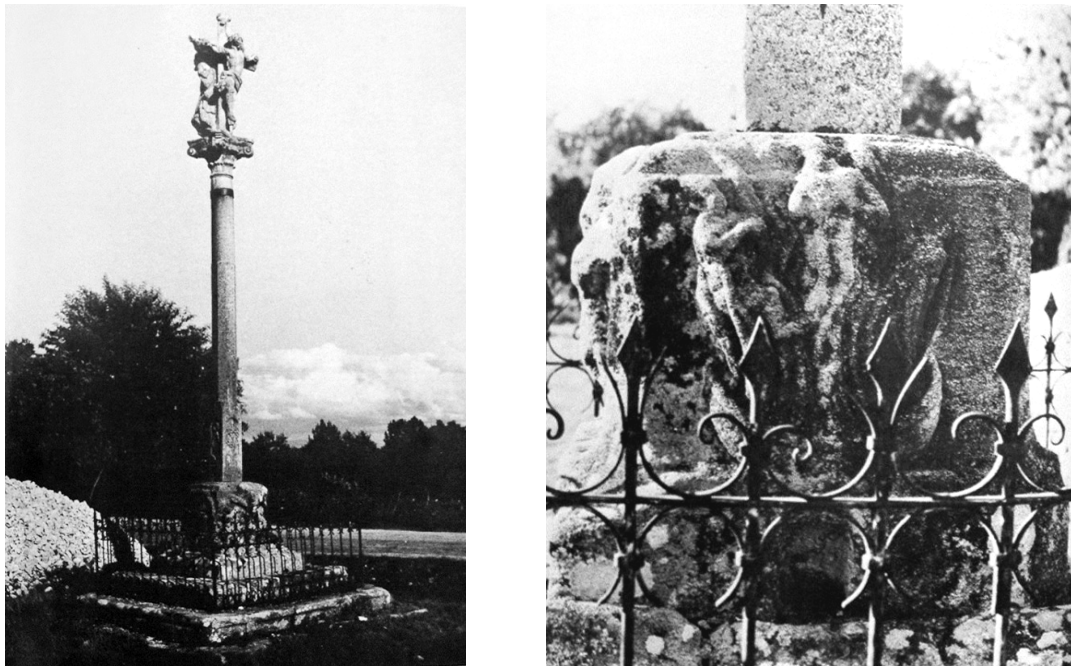


Fig. 358. *Peto de ánimas* en la base de un *cruceiro*: las almas salen de una especie de caldero, el *peto* se encuentra ante el relieve, Punxín (Ourense), San Xoán de Ourantes.

La consolidación del purgatorio y la devoción a las almas hicieron surgir estas sencillas cavidades, donde se depositaban las ofrendas de los caminantes, algunas de las cuales están rematadas por un *cruceiro* (fig. 358), que habrían cumplido una función similar desde el siglo XIV<sup>968</sup>. La unificación en un solo monumento de cruces y petos de ánimas (fig. 359) refuerza la relación que las primeras parecen haber tenido siempre con la muerte. De hecho, Castelao considera que la expansión de la cruz se vio

<sup>966</sup> Milis, L., *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>967</sup> Le Goff, J., *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 205-239.

<sup>968</sup> Menor Currás, M., *Os petos de ánimas en Ourense*, Sada, Edicións do Castro, 1985, pp. 19-23. En los petos de ánimas habrían influido la cristianización de las encrucijadas, el desarrollo de los *cruceiros* y la valoración igualitaria de la muerte, que alcanza a todos, durante la baja Edad Media.

favorecida por las supersticiones campesinas sobre la muerte, antes mencionadas, pues su erección en los caminos, donde se había producido alguna defunción desgraciada, pretendía mantener a raya el alma del difunto<sup>969</sup>.



Fig. 359. *Peto de ánimas* en un miliario romano, Foncuberta, San Pedro de Maceda, Maceda (Ourense).

Así pues, todas aquellas personas que sufrían una muerte como las que hemos indicado más arriba, no eran dignas de recibir sepultura en tierra consagrada, sino que eran enterradas fuera de la ciudad, junto a una intersección de caminos, al pie de una cruz. Esta costumbre se puede constatar en el primer tercio del siglo XII, en 1128, cuando el obispo de Saint-Brieuc (Bretaña) prohíbe enterramientos a los pies de estos monumentos<sup>970</sup>. Cabe recordar también conjuntos como el de la reina Leonor de Castilla o determinados tipos de cruces francesas como las de cementerio (fig. 362), las linternas de muertos (fig. 367), de peste, etc.<sup>971</sup>, y sin ir más lejos las dos cruces de cementerio valencianas que hemos visto más arriba: la *creu dels Avinyó* de Catí (ficha nº 106) y la cruz de Santa Bárbara de Sant Mateu (ficha nº 157). Cabe mencionar también la ubicada junto a un puente (ficha nº 146), que a juzgar por *El triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel, el Viejo (fig. 360), de avanzado ya el siglo XVI, debía ser tenido por un lugar especialmente peligroso. Pero decir que las cruces de término tenían una función

<sup>969</sup> Castelao, A., *op. cit.*, 1992, p. 26.

<sup>970</sup> Martin, H.; Martin, L., *op. cit.*, p. 28; Benson, G. W., *op. cit.*, p. 143; Castel, Y. P., *op. cit.*, p. 13.

<sup>971</sup> Baudoin, J., *op. cit.* En determinados lugares, las procesiones funerarias se detenían en las encrucijadas (*vid.* Puhvel, M., *op. cit.*, p. 100) y algunas cruces disponían de un espacio para el féretro.

exclusivamente funeraria sería generalizar demasiado; no obstante, el temor que inspiraban los peligros de las encrucijadas, y de los caminos en general, comportaría un intento por sacralizarlos con la colocación de cruces.

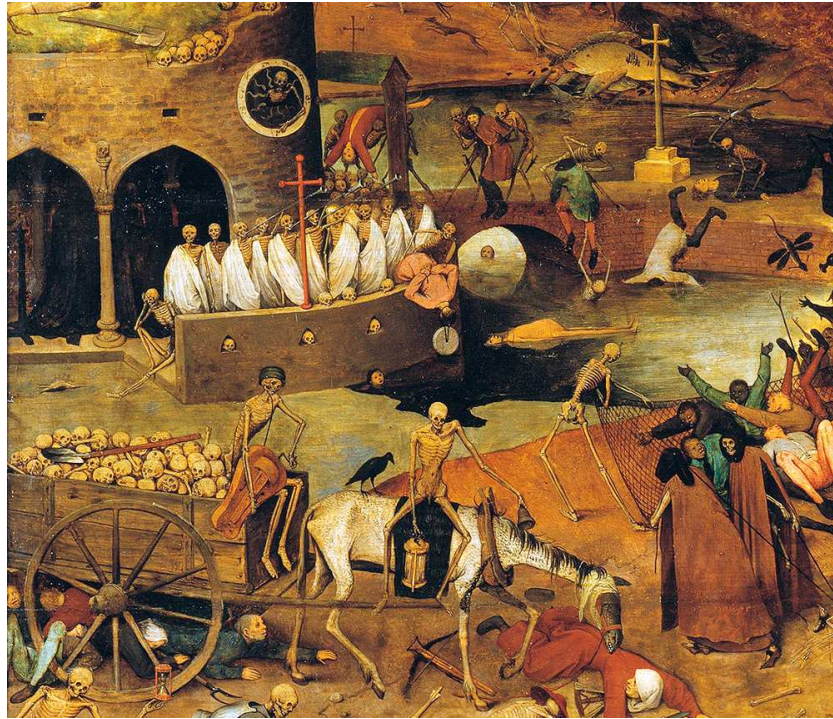


Fig. 360. *El triunfo de la muerte* (detalle), Pieter Brueghel, el Viejo, 1562, Madrid, Museo del Prado.

Algunas imágenes, especialmente miniaturas, ofrecen pistas sobre la consideración de estos lugares durante los siglos XIV y XV, época en la que se realizaron la mayor parte de las cruces de término que han llegado a nuestros días o de las que se tiene noticia. En la parte inferior de un folio de *Les très riches heures du duc de Berry*, en el que se ha representado un entierro, localizamos una escena presidida por una cruz en el interior de un cementerio (fig. 361). Tres caballeros huyen sobre sus monturas, espantados por la horrorosa visión de tres cuerpos en descomposición; pero la cruz que se alza entre ellos parece indicar que se trata de una aviso divino para poner en evidencia la vanidad de los jóvenes: los cadáveres, en otro tiempo hombres poderosos, pagan su orgullo con las penas del infierno. Se trata del encuentro de los tres vivos y los tres muertos, una representación habitual en los manuscritos medievales. Sin embargo, hay una serie de variedades que conviene tener en cuenta.

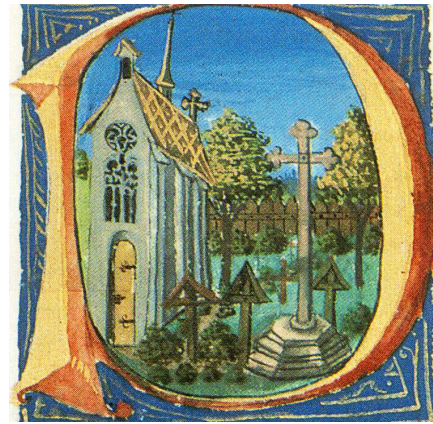


Fig. 361. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, *Les très riches heures du duc de Berry*, hermanos Limbourg, 1411-1416, Chantilly (Picardía), Museu Condé, Ms. 65, fol. 86v.

Fig. 362. Pequeño cementerio de campo, CI, I. R. H. T., *Missel de Philippe de Luxembourg*, s. XV, Le Mans (País del Loira), Bibliothèque municipale, ms. 254, fol. 54.

El tema surgió en el siglo XIII casi de forma simultánea en Francia, Inglaterra e Italia, pero también España ofreció imágenes en un primer momento, y tendrá un amplio desarrollo durante la baja Edad Media en todo el occidente europeo. Se han establecido dos grupos básicos del encuentro tanto en la vesante literaria como en la figurativa, aunque en algunas imágenes se van a mezclar elementos de los dos, caso de España. En las representaciones francesas se alinean tres cadáveres frente a tres señores, la noble condición de los cuales queda reflejada por la presencia de un halcón. Es frecuente la composición en dos grupos, muertos y vivos, a cada lado de una cruz, que a veces presenta un Crucificado<sup>972</sup> (figs. 364 y 365). En las obras italianas, aparece además un eremita y el espacio en que se inscribe la escena, normalmente un bosque – como lugar propicio para lo sobrenatural-, se describe con más profusión. Por otro lado, los tres vivos se convierten en cazadores a caballo y los muertos adquieren una actitud hostil e incluso llegan a atacarlos violentamente, ya que, en esta versión, no se contempla el diálogo que se había establecido en los textos franceses y será el eremita el que ejerza de intermediario.

Respecto a nuestro tema de estudio, es especialmente interesante la última variante. Mientras que la miniatura anterior presenta la escena en el interior de un cementerio, otras versiones la sitúan fuera de la ciudad, concretamente en un camino o un promontorio. También en estos casos ocupa el centro de la composición una cruz,

<sup>972</sup> Franco Mata, A., *op. cit.*, 2002, p. 175. Se ha planteado que las Danzas macabras tendrían un origen hispánico, a través de la cultura islámica. La Danza de la Muerte hispánica se diferencia de la *Danse Macabre* de los Santos Inocentes de París y de las que en ella se inspiran en que la Muerte se presenta como una entidad abstracta personificada. *Vid.* Franco Mata, A., *op. cit.*, 2002, pp. 189 y 193.



una auténtica cruz de término o *croix de carrefour*<sup>973</sup>, como en el *Libro de horas de Juana I de Castilla* (fol. 158v) o el *Libro de horas de María de Borgoña* (fol. 220v) (fig. 365), muy semejantes entre sí. Destacan algunos elementos tomados de la visualidad italiana, aunque otros, como el eremita, no aparecen: tres jóvenes cazadores, entre los que hay una mujer, transitan por un camino rural, un espacio extraurbano, cuyo carácter salvaje queda acentuado por la presencia muy lejana de una ciudad al fondo. Provistos de lanzas, los cadáveres arremeten contra los jinetes, que huyen.

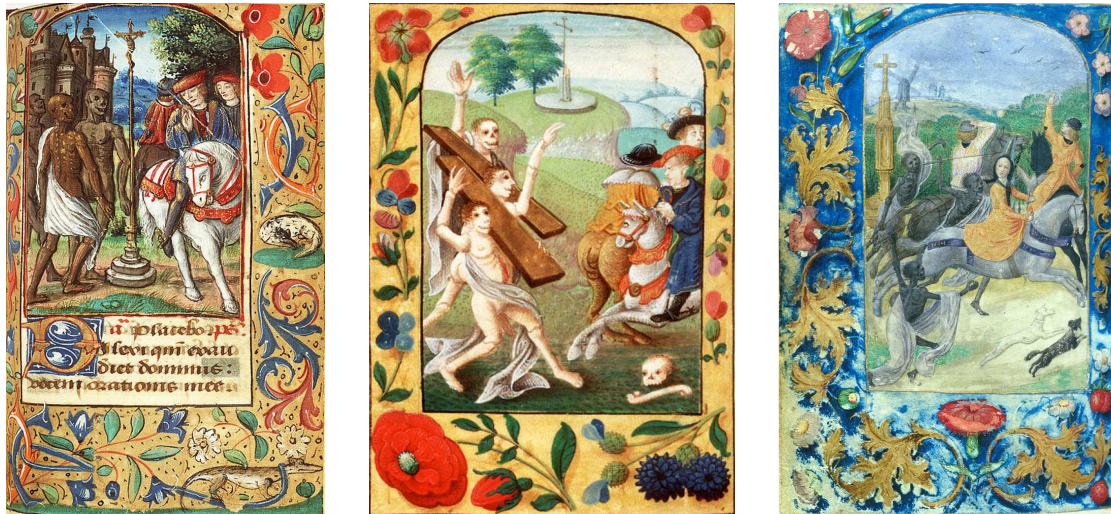


Fig. 363. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Oficio de difuntos, *Libro de horas (uso de Roma)*, La Haya, Koninklijke Bibliotheek, 74 G 22, fol. 148.

Fig. 364. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Oficio de difuntos, *Procesional*, La Haya, Koninklijke Bibliotheek, 78 J 44, fol. 109v.

Fig. 365. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, *Libro de horas de María de Borgoña*, Gante, ca. 1480, Berlín, Kupferstichkabinett, 78 B 12, fol. 220v.

Son numerosos los ejemplos donde una cruz preside el asalto de los muertos, pero destaca sobre todo el encuentro representado en el margen de un folio del *Breviario Grimani* (fol. 449v), ya de principios del siglo XVI (fig. 366). La lucha es encarnizada,

<sup>973</sup> Contenson, M. L. de, “Le dict des trois morts et des trois vifs d’Ennezat (Puy-de-Dôme). Aspects iconographiques et littéraires”, en Duchet-Suchaux, G. (dir.), *L’iconographie. Etudes sur le rapport entre textes et images dans l’Occident médiéval*, París, Le Léopard d’Or, 2001, pp. 11-48. El encuentro de los tres vivos y los tres muertos guarda relación con el tema de la Adoración de los Reyes: como en este último caso, el número de muertos y de vivos no estaba originalmente fijado en tres. De hecho, en una de las imágenes más antiguas del encuentro, el fresco de la catedral de Atri (siglo XIII), solamente se han representado dos. El tres, no obstante, es un importante número simbólico, que encontramos repetidamente en las leyendas marianas. La influencia de la reunión de los tres reyes también se aprecia en que los tres vivos se representan a caballo. Además, el encuentro, como el de los reyes, suele situarse en un cruce de caminos, en el que se alza una cruz; de igual manera que una *montjoia* se erige en la encrucijada donde se encuentran los reyes en la miniatura de *Les très riches heures du duc de Berry*. Vid. Réau, *op. cit.*, t. 1, vol. 2, p. 665. Recordemos que en contextos funerarios, los reyes son protectores y patronos del último viaje. Vid. Izquierdo Aranda, M. T., *op. cit.*, p. 907.

pues uno de los cazadores se encuentra ya en el suelo a merced de un cadáver. En la distancia, se intuye el perfil de una ciudad, mientras que a un lado, sobre un altozano, se erige una cruz de piedra. De alguna manera, en las representaciones italianizantes del encuentro entre los tres vivos y los tres muertos, se asocia el peligro de una muerte inesperada con la presencia de una cruz de término, más allá de una simple transposición de aquellas que jalonan el espacio cuando la escena se representa en el interior de un cementerio. La contraposición con la escena que ocupa el centro del folio lo confirma.



Fig. 366. Los tres vivos y los tres muertos, *Breviarium Grimani*, Gerard Horenbout, ca. 1510-1520, Venecia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. XI 67, fol. 449v.

Así como en el manuscrito del duque de Berry (fig. 361) se asociaba este encuentro a un entierro, en el veneciano se vincula a los últimos momentos de la vida de un moribundo, en su cama y rodeado de personajes que colaboran a poner en orden sus asuntos, tanto terrenales como espirituales: confesión, testamento, etc. Sobre la cabecera, las pequeñas figuras de un ángel y un demonio recuerdan los enfrentamientos descritos en los *Ars moriendi* (o *Ars bene moriendi*), libro ilustrado con xilografías y aparecido hacia 1402, que creó escuela. Se oponen aquí dos muertes totalmente distintas. Una, natural, que permite el consuelo de la confesión y la tranquilidad de

morir en paz con Dios. Otra, súbita y totalmente inesperada<sup>974</sup>, que comporta el peligro de morir sin hacer penitencia y sin posibilidad de redención.



Fig. 367. Linterna de muertos y fresco de san Cristóbal, principios del s. XIII, Saint-Junien (Lemosín).

En Inglaterra, no es infrecuente hallar la escena de los tres vivos y los tres muertos en conjuntos pictóricos donde figura San Cristóbal, mientras que en Francia puede aparecer asociada a linternas de muertos<sup>975</sup>. Sin embargo, en la población francesa de Saint-Junien es el santo el que aparece, en un fresco de principios del siglo XIII, cerca de la escalera que conduce a una de estas torres<sup>976</sup> (fig. 367). Aquí San Cristóbal sostiene una banderola sobre la que se puede leer: “*Vigilate quia nescitis diem neque horam* [Velad, pues, porque no sabéis ni el día ni la hora]”, Mt 25,13. Esta cita adquiere sentido, así como la presencia del santo en contextos vinculados con la muerte, debido a que era invocado contra un fallecimiento súbito. Era el gigante que transportaba a los peregrinos a través de un río peligroso y que llevó a Jesucristo sobre

<sup>974</sup> Lo excepcional de esta imagen es que la muerte súbita se encuentra poco representada en los libros de horas. Vid. Alexandre-Bidon, D.; Treffort, C. (dir.), *op. cit.*, p. 90.

<sup>975</sup> Pedro el Venerable, abad de Cluny entre 1122 y 1156, hace referencia a la costumbre de erigir en medio del cementerio (*medicum coemeterii locum*) una construcción en piedra, desde la que una lámpara ilumina el lugar todas las noches por respeto a los difuntos. Estas linternas de muertos se edificaron entre los siglos XII y XIII. Vid. Baudoin, J., *op. cit.*, p. 42.

<sup>976</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 2, vol. 3, p. 356.

su espalda. Es el protector de los viajeros y hoy de los conductores que, como en la Edad Media, pueden encontrar una muerte trágica en el camino. San Cristóbal es de hecho la cristianización de Hermes, la divinidad que simbolizaba el rito del pasaje, del encuentro con el otro mundo.

La sola visión de su imagen preservaba durante todo el día de la mala muerte<sup>977</sup>, la muerte imprevista, sin confesión, como la que podía ocasionar una epidemia de peste, momento en el que mucha gente moría sin serle administrado el viático. Por esa razón, se creía que san Cristóbal también protegía contra esta enfermedad, junto a otros santos antipestosos, como san Sebastián, san Antonio y san Roque. Pero además, se le invocaba para exorcizar demonios, curar la epilepsia y aliviar los dolores del parto, las mismas mercedes que se le atribuían a la Eucaristía<sup>978</sup>, que era consumida, la mayoría de las veces, a través de la vista. La visión de san Cristóbal, por ejemplo, era equivalente a ver la elevación de la hostia o a encontrarse un sacerdote con el viático.

Parecería lógico, por tanto, encontrarlo en el programa iconográfico de las cruces de término valencianas<sup>979</sup>, teniendo en cuenta además el papel que uno de estos monumentos ejerció en su vida: la visión de una cruz en una intersección derrotó al demonio y Cristóbal, su servidor, decepcionado con su señor, a partir de aquel momento, se comprometió a servir a Cristo ayudando a los peregrinos. Pero no hay constancia de que haya sido así en ninguna de las piezas que conocemos.

Esto no implica, no obstante, que san Cristóbal no estuviera presente en territorio valenciano, dominando los caminos y protegiendo a los viajeros. Para favorecer su visión, se representaba al santo con un tamaño considerablemente grande en la fachada o en el interior de las iglesias, pero también sobre las puertas de las ciudades<sup>980</sup>. En numerosos templos valencianos (Morella, Valencia o Xàtiva), como en el resto de España (figs. 369-374) y Europa, se disponían imágenes suyas de un tamaño gigantesco; mientras que en la comarca de Els Serrans, se ubicaba sobre las puertas de

---

<sup>977</sup> Por eso se trataba de una de las imágenes de santos más presentes en las casas. *Vid. Lux Mundi, op. cit.*, cat. exp., p. 383

<sup>978</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 2, vol. 3, p. 356; Timmermann, A., *op. cit.*, p. 252.

<sup>979</sup> En los siglos XIV y XV, su imagen llegó a colocarse en los cruces de caminos. *Vid. Maldonado, L., op. cit.*, p. 142. Sí que aparece en algunas cruces procesionales, como la Cruz Mayor de Traiguera, junto a santa Catalina, muy frecuente en las de piedra. *Vid. Cots Morató, F. de P., op. cit.*, p. 59. La mala conservación de las cruces de término, no obstante, dificulta afirmar tajantemente que san Cristóbal se encuentra ausente. Lo mismo podemos decir de los santos de devociones populares, también presentes en las cruces procesionales.

<sup>980</sup> Sobras las puertas de la población, hacia el exterior, una imagen religiosa vigilaba y protegía a quienes entraban o salían, una función que los romanos habían encomendado al dios bifronte Jano. *Vid. Pitarch i Vives, T. (coord.), op. cit.*, p. 102.

las poblaciones. Castielfabib, en el Rincón de Ademuz, tenía así mismo una puerta de San Cristóbal.

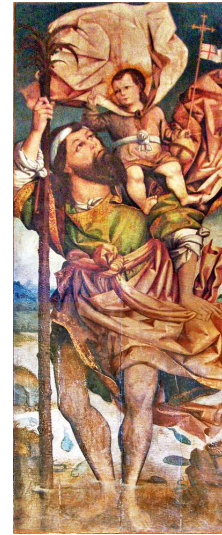
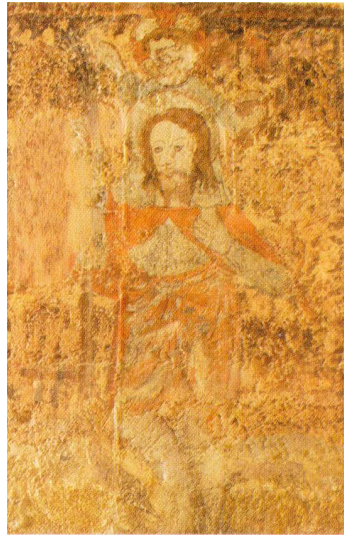


Fig. 368. San Cristóbal, s. XIV, Xàtiva (Valencia), iglesia de San Pedro.

Fig. 369. San Cristóbal, primera mitad s. XIV, Xàtiva (Valencia) ermita de San Félix.

Fig. 370. San Cristóbal, s. XV, Morella (Castellón de la Plana), iglesia arciprestal de Santa María.

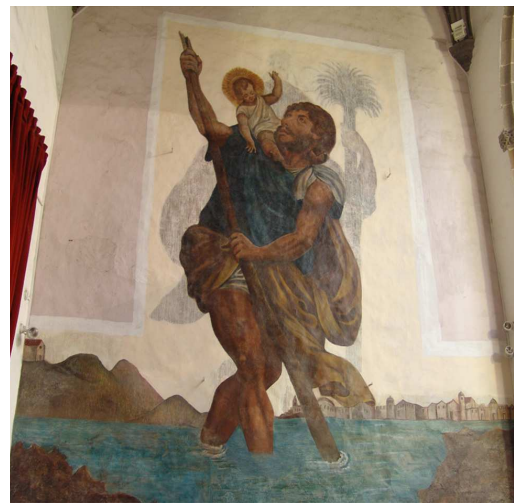


Fig. 371. San Cristóbal, Valencia, Museo de Bellas Artes.

Fig. 372. San Cristóbal, Toledo, iglesia de San Román.

Fig. 373. San Cristóbal, Las Palmas de Gran Canaria, catedral de Santa Ana.

En las comarcas del norte, las ermitas dedicadas al santo se erigieron en la cima de cerros desde los que se dominan los puntos de acceso a la población, o mejor las salidas. Los fieles podían asegurarse la protección del santo dirigiendo su mirada al santuario, visible desde cualquier punto, especialmente antes de emprender un viaje.

Tiempo después de haber dejado atrás la cruz de término, la ermita de San Cristóbal aún podía verse en la distancia. Hay ermitas dedicadas a este santo en Culla, Benassal, La Todolella, Castell de Cabres, Xodos, Sant Mateu o La Mata. Igualmente, a gran altura, se encuentra Coratxar, situado en el extremo oriental de la sierra de San Cristóbal; a 1.230 m. de altitud, es uno de los pueblos más altos de toda la región. También al sur, en Cocentaina, hay una ermita de finales del siglo XIV dedicada al santo. La elección del titular, en este caso, está claramente relacionada con su emplazamiento como punto de control de las entradas por el norte y por el este a la población.

El que sí aparece con relativa frecuencia en las cruces de término es san Miguel (fichas nº 91, 106-5, 109, 147, 159-5, 173, 178. 203), relacionado así mismo con los accesos al más allá, ya que el arcángel psicopompo, el conductor de las almas, sustituye a Hermes en este aspecto. San Miguel comparte su papel, como intercesor por los moribundos, con Gabriel y Rafael, según la liturgia altomedieval<sup>981</sup>, aunque no tenemos constancia de que hayan estado asociados a ninguna cruz. Especialmente notable es la ausencia del arcángel Rafael, peregrino por excelencia.

Como hemos visto en capítulos anteriores, son igualmente habituales las imágenes de santa Catalina y santa Bárbara. El patronazgo de esta última contra el rayo responde a que su padre fue fulminado por el fuego del cielo después de matarla. Por ello, a santa Bárbara, versión femenina de san Cristóbal, se la invocaba contra la muerte fulminante. Popularizada también por los *Ars moriendi*, en los últimos momentos se recurría a ella para no morir sin confesión –de ahí que reciba el nombre de *Mater Confessionis*- ni comunión<sup>982</sup>. En este sentido, su principal función era la de conceder al moribundo la oportunidad de recibir el viático antes de la muerte.

Por otro lado, la *Leyenda Dorada* reforzó la popularidad de santa Catalina, asociándola a santa Bárbara como protectora de los moribundos<sup>983</sup> e intercesora ante

---

<sup>981</sup> Franco, A., *op. cit.*, 2002, p. 176.

<sup>982</sup> Según la *Leyenda dorada*, en el mismo momento de su muerte, santa Bárbara ya se erigió en intercesora entre Dios y la humanidad: “¡Oh mi Señor Jesucristo! ¡Oh poderoso Señor a quien todas las criaturas obedecen! Acoge benignamente esta petición que antes de morir te hago: suplíctote, oh Dios mío, que, puesto que somos de carne y por tanto débiles, cuando llegue el día del juicio ejercites tu piedad y misericordia mostrándote indulgente y compasivo, y olvidando los pecados de quienes durante su vida hubieren invocado tu nombre y conmemorado devotamente el martirio de esta humilde sierva tuya”. El mismo autor relata la intervención de santa Bárbara en el caso de un prisionero condenado a muerte, que consiguió confesarse, recibir la comunión y la extrema unción: “me alcanzó del Señor la gracia y la promesa de que no moriría sin haber recibido previamente esos sacramentos”. *Vid.* Vorágine, S. de la, *op. cit.*, vol. 2, pp. 901-902.

<sup>983</sup> “[...] al llegar al lugar en que la sentencia iba a cumplirse, Catalina levantó sus ojos al cielo y exclamó: -¡Oh esperanza y salvación de los creyentes! ¡Oh esplendor y gloria de las vírgenes! ¡Oh Jesús, rey de

Cristo. Así pues, ambos patronazgos se encuentran estrechamente ligados a finales de la Edad Media<sup>984</sup>. Algo semejante sucede con los santos Pedro y Pablo, presentes en muchas de las cruces de término. Ambos actuarían como poderosos intercesores a la hora de la muerte, pues se les consideraba protectores contra las picaduras de serpiente<sup>985</sup> y san Pablo, además, contra las tempestades y el miedo que podemos imaginar causado sobre todo por la posibilidad de una muerte trágica y la irremediable condenación.

Otro santo asociado a la protección contra la mala muerte es san Bernardo<sup>986</sup>, representado quizás en la cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ficha n<sup>o</sup> 187-14). Entre las opciones barajadas también se encuentra san Benito, fundador igualmente de una orden religiosa. Sin embargo, la interpretación que aportamos de la tipología iconográfica de las cruces de término inclina la balanza a favor del primero<sup>987</sup>.

Como parece ocurrir en las llamadas casas sacramentales del suroeste de Alemania, que incorporan una imagen de santa Bárbara, su presencia, o la de cualquier otro de los santos mencionados, en los caminos valencianos podría inducir a los viajeros a considerar la necesidad de una última comunión, aunque fuera visual, como luego comentaremos. En definitiva, la misión otorgada a estos santos se aproxima a la función protectora, tanto médica como espiritual, de la Eucaristía. De hecho, santa Bárbara podía ser representada con la hostia y el cáliz, en tanto que se trata de una de las santas eucarísticas<sup>988</sup>, aunque en las cruces valencianas aparece siempre con sus atributos más comunes: la palma y la torre.

En todo caso, independientemente del patronazgo ejercido por estos santos, la imagen que no falta nunca en las cruces de término es la de María, que en estos momentos se erige en la más efectiva mediadora ante la justicia divina. Alfonso X nos

---

bondad! ¡Te suplico que escuches benignamente y favorablemente despaches las peticiones y deseos de cuantos, puestos en cualquier tribulación o a la hora de su muerte, recordando mi martirio invoquen mi nombre!". *Vid.* Vorágine, S. de la, *op. cit.*, vol. 2, p. 771.

<sup>984</sup> En un libro de horas de 1490, un devoto ruega a santa Bárbara "guardarle del rayo y de la tormenta / como de la muerte súbita, vil y deshonesta / puesto que Dios le ha dado poder". *Vid.* Réau, L., *op. cit.*, t. 2, vol. 3, p. 171; Timmermann, A., *op. cit.*, p. 252.

<sup>985</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 2, vol. 5, pp. 9 y 47.

<sup>986</sup> En los libros de horas, junto a oraciones contra la muerte súbita, la peste y a favor de los difuntos, también se incluía una oración en honor a san Bernardo, con la que se pretendía obtener de Dios tiempo para confesarse antes de exhalar el último aliento. *Vid.* Alexandre-Bidon, A.; Treffort, C. (dirs.), *op. cit.*, p. 84.

<sup>987</sup> Mocholí Martínez, M. E., "Xàtiva en la encrucijada. La cruz del camino de Valencia", *Ars Longa*, 17 (2008), pp. 13-23.

<sup>988</sup> Réau, L., *op. cit.*, t. 2, vol. 3, p. 174; Timmermann, A., *op. cit.*, p. 252.

ofrece un clarísimo ejemplo de esto. En la Cantiga 96 (“*Como santa Maria guardou a alma dun ome bõo que sse non perdesse, ca o avian escabeçado ladrões, e fez que se juntassen o corpo e a testa e sse maenfestasse*”) (fig. 374), un devoto de María se aventuró por la montaña sin haber tenido la precaución de confesarse, con tan mala suerte que fue sorprendido por una banda de ladrones, que lo decapitaron. Al cuarto día, dos frailes que pasaban por el lugar escucharon las voces que profería la cabeza decapitada, demandando el privilegio de la confesión para evitar la condenación de su alma. Contó el desgraciado, después de haberse unido la cabeza al cuerpo, que la Virgen lo había guardado y protegido su alma de los demonios que pretendían llevársela, para que pudiera hacer penitencia. Una vez recibida la absolución, su cuerpo se descompuso nuevamente. En el relato, encontramos algunos de los factores tratados en este trabajo, que ejemplificaron el sentir religioso del hombre bajomedieval y la angustia que lo consume: el miedo a perder su alma. En la cantiga se unen los peligros del camino, la muerte súbita y el temor a que sobrevenga estando en pecado, sin tener la oportunidad de hacer penitencia, y finalmente la intervención decisiva de la Virgen, que nunca desamparada a los que le demuestran su amor.



Fig. 374. Cantiga 96, *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, el Sabio, s. XIII, códice j.b.2 de El Escorial, fol. 34r.



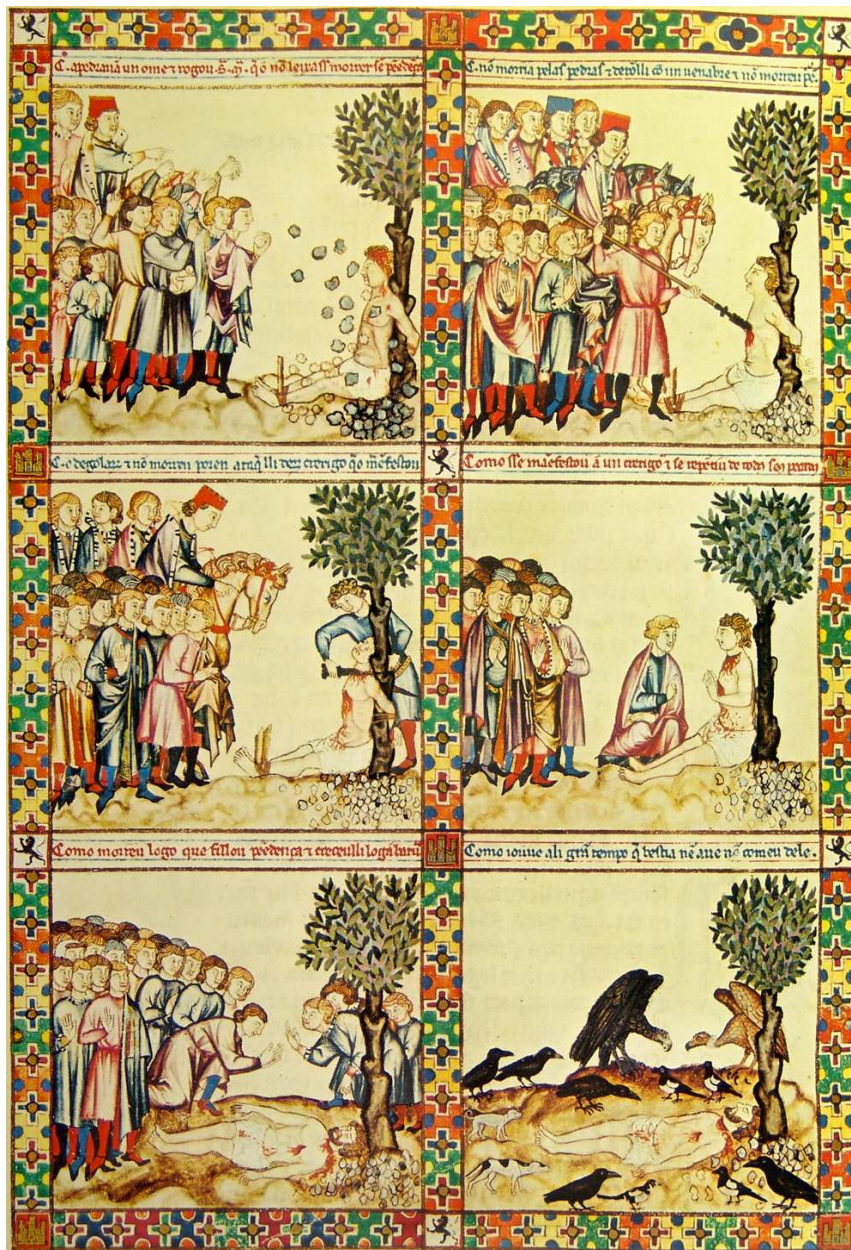


Fig. 375. Cantiga 124, *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, el Sabio, s. XIII, códice j.b.2 de El Escorial.

No es un tema aislado, otras cantigas expresan la importancia de la confesión y el papel de María en la salvación del alma. Por ejemplo, la número 24 (“*Esta é como santa Maria fez nacer hũa fror na boca ao crerigo, depois que foi morto, e era en semellança de lilio, porque a loava*”), en la que un mal clérigo, muy devoto de la Virgen y que rezaba ante su imagen cada vez que iba a hacer una fechoría, murió sin confesión como consecuencia de sus actos. Consecuentemente, no fue enterrado en tierra sagrada, pero María, que se apareció a un sacerdote para recriminárselo, lo rehabilitó haciendo que brotara una flor de su boca. También la cantiga 124 (“*Como santa Maria guardou un ome que apedraron que non morresse ata que sse mēfestasse,*

*porque jajũava as vigias das sas festas*”) (fig. 375), en la que un condenado a muerte rezaba a la Virgen y, gracias a su intervención, resultó intocable hasta que se le permitió confesarse.

Uno de los casos que Dolz puso por escrito en el siglo XVII, parece resumir la cantiga 124:

Don Antonio Pisàn, Español, caminando de este Reyno al de Castilla. Sucediò, pues, que le salieron al camino siete grandes enemigos suyos, que deseavan beber la sangre. Descubriòlos, y diòse por muerto à sus manos. Apeòse del cavallo, y puesto de rodillas, invocando à la Madre de los Desamparados MARIA, le pidiò de lo intimo de su coraçon, que no peritiesse, que èl muriera sin Sacramentos<sup>989</sup>.

Así pues, la continuidad de este tipo de relatos y, por tanto, de la religiosidad popular medieval justificaría la construcción o reconstrucción de cruces de término en época moderna.

Otras cantigas, no obstante, tratan de contrarrestar la creencia de que solamente la devoción a María es suficiente para salvarse, sin confesión<sup>990</sup>. A veces, no es la redención lo que se obtiene, sino una reducción de las penas. La Virgen es la primera en estar dispuesta a aligerar los sufrimientos del purgatorio: “*María bona existentibus, quia per eam habent suffragium* [María es buena para aquellos que están en el Purgatorio, porque gracias a ella tienen sufragio]” (san Vicente Ferrer, *Sermo II. De Nativitate B. V.*). No en vano es la *Regina misericordiae*, como afirma santa Brígida en una de sus revelaciones: “Yo soy, le dijo un día la Virgen, la reina del cielo, la madre de misericordia, la alegría de los justos, el camino del retorno de los pecadores a Dios, y no hay pena en el Purgatorio que por mediación mía no sea más fácil de soportar”<sup>991</sup>.

En definitiva, en ocasiones, las cruces de término servían a la conmemoración de un acontecimiento: una victoria militar, un milagro o una muerte; en muchos casos tenían una función política, ya que ostentaban los escudos del comitente, de la ciudad (cruz del camino de Valencia en Xàtiva: ficha nº 187; cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia: ficha nº 126) y/o del reino (cruz de la Misericordia en Meliana: ficha nº 143). Pero, en la mayoría de los casos, las cruces de término cumplían un papel de prevención contra el maligno, pues a menudo se aparecía en las encrucijadas para tentar a los viajeros, o contra los malos espíritus. En un cruce o bifurcación de caminos,

<sup>989</sup> Dolz del Castellar, E., *op. cit.*, vol. 1, pp. 136-137.

<sup>990</sup> Lappin, A. J., *op. cit.*, p. 264.

<sup>991</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 382.

el peregrino o el viajero se veía obligado a escoger una dirección u otra, lo que simboliza la elección, por parte del alma cristiana, del buen o mal camino, del cielo o del infierno.

Así pues, dada la relación que hemos establecido entre cruces, muertos y espíritus, adquiere sentido que aquellas se ubicaran en los caminos, poco antes de la entrada a la población, para mantener a raya al peligro. Si por el contrario consideramos los caminos donde se elevaron las cruces de término como de salida, su función varía. Aunque ya hemos hecho mención en algún momento, en el siguiente capítulo tendremos ocasión de profundizar en ello.

## 9.2. MARÍA EUCARÍSTICA, CAMINO A LA SALVACIÓN

La hostia consagrada es objeto de hechos prodigiosos, más allá del misterio de la transustanciación -establecido en el concilio de Letrán IV, en 1215-, que se convierten en leyendas legitimadoras de la cruzada cristiana. De hecho, uno de los primeros milagros documentados en Valencia, al que nos hemos referido en un capítulo anterior, el de los corporales de Llutxent, es de carácter eucarístico. Sobre los lugares significativos del mismo, señalados por luces celestiales, sabemos que ya entonces se levantaron cruces.

Pero, a estas alturas, el sacerdote ya no celebra la misa con los fieles sino en su nombre, por lo que se pierde el carácter comunitario de la Eucaristía. De hecho, en vista de la escasa frecuencia con que se comulgaba, el concilio antes mencionado estableció una periodicidad mínima de una vez al año. Así pues, durante la baja Edad Media, ante el limitado acceso de los fieles a la Eucaristía, se creía que la sola visión de la consagración por parte del sacerdote equivalía a recibir la Comunión. Alfonso de Madrigal, en 1511, denunciaba que muchas personas “[...] com oven que quieren alçar en otra dexan la missa que estavan oyendo y van a ver como alçar”<sup>992</sup>. De hecho, “se dice que los fieles iban corriendo de una iglesia a otra simplemente para poder asistir más de una vez a ese momento mágico que el clero tanto había magnificado, ante las

---

<sup>992</sup> Madrigal, A. de, *Tratado compuesto poreal muy reverendo señor el tostado... al ilustre señor el conde don alvaro de stuñiga sobre la forma que avie de tener en el oyr de la missa*, Alcalá, Guillén de Brocar, 1511, cit. por Pereda, F., *op. cit.*, p. 122.

dudas que mostraban ciertas herejías sobre la verdadera presencia del cuerpo y la sangre de Cristo en la misa”<sup>993</sup>. Se comulgaba, por tanto, visualmente, llegando a generalizarse, en el siglo XV, la exposición del Santísimo. En palabras de Asunción Alejos<sup>994</sup>,

[...] por una extraña paradoja, la proximidad física de la Hostia, que atraía a las masas a su contemplación en el momento de elevarla en la Misa, alejó a las almas de la frecuencia del Sacramento, produciéndose una cierta desviación en la profunda y real comprensión de la realidad eucarística, perfectamente comprensibles atendidas las circunstancias religiosas y político sociales de la época.

El sentido de la vista, como medio a través del que se recibe la Eucaristía, alcanzó su apogeo en una serie de nuevos ritos litúrgicos y fiestas, entre los que destaca la procesión del Corpus Christi, que rebasó los límites religiosos para convertirse en un hecho social. Las primeras manifestaciones del culto al Corpus Christi surgieron en la diócesis belga de Lieja en 1246; entre las ciudades hispánicas, Valencia fue la segunda en adoptar la procesión, que se celebró en el interior de las iglesias hasta 1355, cuando el obispo Hugo de Fenollet gestionó con los *jurats* la celebración de una gran procesión por las calles de la ciudad.

La Eucaristía, por tanto, se asimila, cada vez más, a determinadas imágenes sustitutivas de la misma<sup>995</sup>; su propia imagen incluso, especialmente en el momento de su consagración, acaba siendo considerada equivalente al sacramento. El paralelo entre la elevación de la hostia y la elevación de Cristo en la cruz se hizo evidente enseguida. El carácter sacrificial de la Eucaristía se intensifica, así como su identificación con el cuerpo inmolado del Crucificado, sobre todo a partir del siglo XIII. El alzamiento de la sagrada forma simbolizaba el del Calvario y era un prelude de la visión directa de Dios tras la muerte<sup>996</sup>. Se han documentado rituales, desde la centuria anterior, en los que la hostia y la cruz son objeto de una *depositio* el Viernes Santo, por lo que la mesa del altar se convierte en tumba. En el *Libre de obres* de la catedral de Valencia de 1432,

---

<sup>993</sup> García Marsilla, J. V., “Arte, imágenes y vida cotidiana en la Valencia medieval”, Hermsilla Pla, J. (coord.), *La ciudad de Valencia. Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. 2. Geografía y arte, Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 302-307. Vid. también Timmermann, A., *op. cit.*, p. 41.

En el siglo XII, surgieron grupos que negaban la eficacia de los sacramentos, acrecentando una crisis surgida en la centuria anterior, tras la negación de la transubstanciación por parte Berengario de Tours. Vid. Alejos Morán, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Patronato José M<sup>a</sup> Quadrado, 1977, vol. 1, pp. 126, 27.

<sup>994</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, 1977, pp. 28-29.

<sup>995</sup> Se trata la cuestión de la Eucaristía como imagen en Pereda, F., *op. cit.*, pp. 121-122.

<sup>996</sup> Snoek, G. J. C., *op. cit.*, pp. 44-45, 55.

también se describe al monumento como “*tomba que fiu obrar pera reservar lo cors precios de Jhs lo dijous sanct*”<sup>997</sup>.



Fig. 376. *Retablo de San Martín* y detalle de la Misa de san Martín, Joan Reixach, ca. 1460, Segorbe (Castellón de la Plana), Museo catedralicio.

Fig. 377. *Santa Cena* y detalle de la Eucaristía, Maestro de Borbotó, principios del s. XVI, Bocairent (Valencia), Museo de la iglesia parroquial.

<sup>997</sup> A. C. V. *Libre de obres*, vol. 1506, fol. 24, cit. por Sanchis Sivera, J., *op. cit.*, 1909.

Partiendo del carácter conmemorativo de la Eucaristía (“Este es mi cuerpo que es entregado por vosotros; haced esto en recuerdo mío, Lc 22,19), la teología interpretó la consagración como un memorial de la Pasión de Cristo, es decir de la humanidad y el sacrificio del Hijo de Dios, que culmina en la Crucifixión; por lo que no es de extrañar que, a finales de la Edad Media, el Calvario aparezca representado en la hostia -si bien es más común la verónica de Cristo<sup>998</sup>. Se aprecia en la hostia elevada por san Martín en el retablo dedicado al santo hacia 1460, del Museo Catedralicio de Segorbe (fig. 376) y en la *Santa Cena* del Maestro de Borbotó, ya de principios del siglo XVI, conservada en el Museo de la iglesia parroquial de Bocairant (fig. 377).

En determinadas obras, también algunas imágenes pertenecientes al ciclo de la infancia de Cristo adquieren un sentido eucarístico. La separación en dos espacios de la escena de la Adoración de los Magos es una fórmula habitual en la pintura catalana desde el románico<sup>999</sup>. Así la encontramos en el retablo de la Virgen de Marinyans (fig. 378), donde los magos dirigen su adoración a una imagen de la Crucifixión -o más bien del Calvario, pues están presentes la Virgen y san Juan Evangelista-, lo que evidencia, aún más, el sentido eucarístico del sacrificio de Cristo.

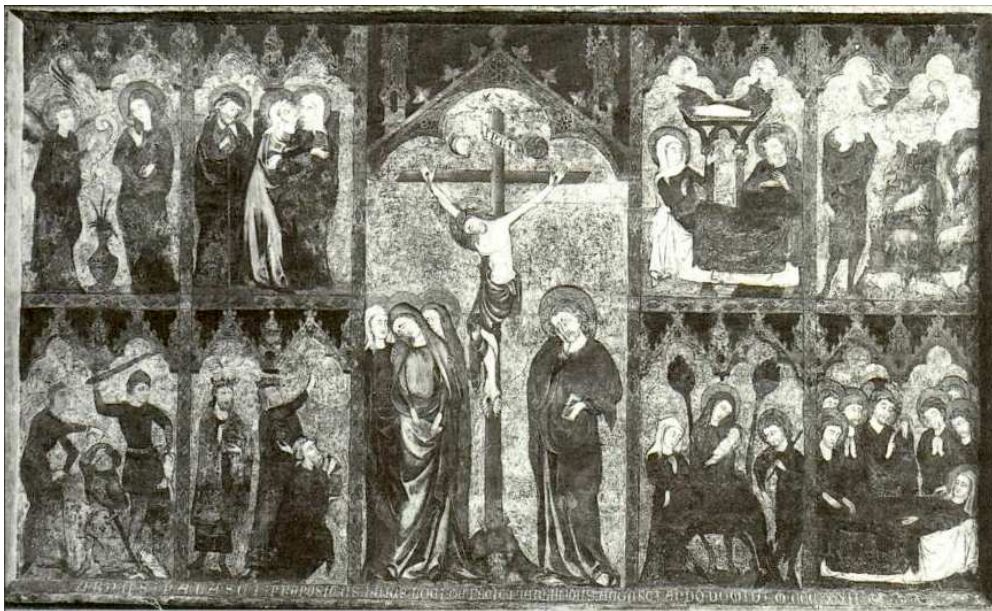


Fig. 378. *Retablo de Marinyans*, ca. 1342, Serdinyà (Languedoc-Rosellón-Medioldia-Pirineos), iglesia parroquial.

<sup>998</sup> Pereda, A., *op. cit.*, p. 123; Timmermann, A., *op. cit.*, p. 225.

<sup>999</sup> Melero Moneo, M., “Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges”, *Locus Amoenus* 6 (2002-2003), p. 34.

En el *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges (fig. 379) ya no encontramos escenas de la infancia de Cristo, pues todas las tablas son explícitamente eucarísticas, especialmente la central, donde la Trinidad, en forma de Trono de Gracia, acompañada por María y san Juan Evangelista, corona un sagrario del que asoma una hostia. Se trata de la más clara conexión visual entre la Eucaristía y el sacrificio del Hijo de Dios. Por otro lado, la disposición de las figuras que lo flanquean recuerda la de algunas cruces de término, en las que la madre y el discípulo amado se disponen sobre un travesaño horizontal.



Fig. 379. *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges, ca. 1349-1350, Barcelona, MNAC.

Así pues, la Eucaristía puede estar representada por imágenes de diversos temas iconográficos, incluso marianos, aunque van a predominar aquellos directamente relacionados con la Pasión del Hijo de Dios. Existe, por ejemplo, un paralelo entre el sacrificio de Cristo, perpetuamente renovado durante la misa, y el Varón de Dolores, tipo de origen oriental, introducido desde Italia en el siglo XIV y que tuvo un gran éxito en el ámbito valenciano durante esa misma centuria y la siguiente<sup>1000</sup>. La hostia es elevada por el sacerdote y es mostrada solemnemente antes de la comunión<sup>1001</sup> o

<sup>1000</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, p. 38; Pereda, F., *op. cit.*, pp. 36-37. García Mahiques plantea que el origen del Varón de Dolores se encuentra en la llegada a Occidente de la Sábana Santa. Los brazos de la *Imago Pietatis*, incluso, recuerdan compositivamente a la *Síndome* de Turín. *Vid.* García Mahiques, R., “La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 68 (1997), pp. 66.

<sup>1001</sup> Snoek, G. J. C., *op. cit.*, p. 33.

exhibida en una custodia del mismo modo que *Christus Patiens* o *Imago Pietatis*, muestra sus estigmas o centra la atención del espectador en la herida de su costado. Este tipo iconográfico, imagen del Cristo redentor, fue inmediatamente relacionado con la Eucaristía, de ahí su colocación en altares y, especialmente, en las predelas trecentistas, sobre todo en Italia<sup>1002</sup>. Algo más tarde, también ocupó el centro de los bancos en los retablos valencianos, a la altura del sacerdote en el momento de la consagración (fig. 380) y en el mismo lugar que ocupará el sagrario<sup>1003</sup> (fig. 381). De este modo, la *ostentatio eucharistiae* se relaciona recíprocamente con la *ostentatio vulnerum*<sup>1004</sup>.



Fig. 380. *Retablo de Guerau de Castellvert*, Maestro de Xàtiva, ca. 1490-1505, Xàtiva (Valencia), iglesia de San Pedro.

Fig. 381. *Retablo de la Transfiguración*, Maestro de Borbotó, 1516, Xàtiva (Valencia), Museo Municipal.

Así pues, el altar en el que san Martín celebra la Eucaristía, en el retablo de Segorbe (fig. 376), está presidido por un tríptico centrado por el Varón de Dolores, flanqueado por María y san Juan Evangelista. Por otro lado, las numerosas representaciones del milagro de la misa de san Gregorio que se llevan a cabo a finales

<sup>1002</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 474; García Mahiques, R., *op. cit.*, 1997, pp. 69, 71.

<sup>1003</sup> En el sínodo de 1258, el obispo valenciano Andrés de Albalat había ordenado que se custodiara la Eucaristía en medio del altar, sin embargo, durante el episcopado de Hugo de Fenollet, en el siglo siguiente, la costumbre era depositarlo en un ciborio pendiente de una cuerda sobre el altar. *Vid.* Alejos Morán, A., *op. cit.*, 1977, p. 62.

<sup>1004</sup> Timmermann, A., *op. cit.*, p. 228.



de la Edad Media corroboran la identidad entre Eucaristía e *Imago Pietatis*. Ante la duda de uno de los presentes, fue la aparición de este último, durante la consagración, lo que confirmó a los asistentes la presencia real de Cristo sacramentado en la hostia (fig. 382). Con el paso del tiempo, sin embargo, el Varón de Dolores dio paso a una alusión más general a la Pasión y al Crucificado<sup>1005</sup>. En una tabla del *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges, la alusión a este último ya no se hace a través de la *Imago Pietatis*, sino de una pequeña imagen de Cristo en la cruz que aparece sobre la hostia consagrada (fig. 383).



Fig. 382. *Juicio Final con la Misa de San Gregorio* (detalle), Maestro de Artés, fines del s. XV-principios del s. XVI, Valencia, Museo de Bellas Artes.

Fig. 383. Misa de san Gregorio, *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges (detalle), ca. 1349-1350, Barcelona, MNAC.

Así mismo, las tablas o pequeños retablos inventariados en Valencia contienen casi siempre representaciones de Cristo en los momentos más dolorosos de su Pasión, pero también de la Virgen, subrayando su ternura maternal. En la tabla que muestra la misa de la Virgen del *Retablo de San Lucas* (fig. 385), un tríptico preside el altar, como en el de San Martín (fig. 376), pero aquí es la Virgen con el Niño la que ocupa la tabla central, entre dos santos. Así, entre la segunda mitad del siglo XIV y principios del XVI, imágenes sobre tabla o pequeños retablos se extienden en el ámbito doméstico valenciano, debido a nuevas corrientes de espiritualidad privada procedentes de Italia o

<sup>1005</sup> Melero Moneo, M., *op. cit.*, 2002-2003b, p. 26.

los Países Bajos<sup>1006</sup>. La creación de “imágenes visuales cargadas de impacto piadoso y perfectamente aptas para la meditación empática” coincide con la aparición en Valencia de una literatura cristocéntrica, como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, los estudios de las *Meditaciones Vitae Christi* del Pseudo-Buenaventura, la *Vita Christi* o el *Speculum Animae* de Sor Isabel de Villena para su convento de Valencia<sup>1007</sup>.



Fig. 384. Misa de san Lucas, *Retablo de san Lucas* (detalle), Maestro de San Lucas, 1454-1460, Segorbe (Castellón de la Plana), Museo Catedralicio.

En las iglesias, por el contrario, predominan los retablos de gran formato, a diferencia de Italia (figs. 49, 50, 84 o 85), o incluso Cataluña (fig. 151), donde se ubicaron monumentales imágenes de María en los altares –muchas veces del tipo de la Virgen de la Leche, con la significación eucarística que ya hemos estudiado<sup>1008</sup>. Estas imágenes o las pequeñas obras de devoción privada en Valencia difieren tipológicamente de los grandes retablos, dedicados a los santos en su mayoría, a excepción de los áticos (Crucifixión o Coronación de María, Anunciación en los laterales) y el centro de las predelas (Varón de Dolores) (fig. 380), lugares significativos

<sup>1006</sup> García Marsilla, J. V., *op. cit.*, 2001, pp. 164-169.

<sup>1007</sup> Benito Doménech, F.; Gómez Frechina, J. (dir. científica), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, cat. exp., Museo de Bellas Artes de Valencia, 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p. 76.

<sup>1008</sup> Vid. capítulo 1.4. Virgen de la Leche (*Virgo Lactans* o *Galaktotrophousa*).

en relación con el espectador<sup>1009</sup> y, especialmente este último, con el momento de la consagración.

Bien es cierto, como acabamos de referir que durante el siglo XV aumentó considerablemente el interés en aspectos específicos de la humanidad de Cristo, especialmente su encarnación y su linaje humano, siendo María el principal agente en ambos casos<sup>1010</sup>. No obstante, la presencia de estos tipos iconográficos va más allá de su capacidad para conmovir al espectador e inducirle a la introspección religiosa. Incluso cuando la Virgen no centra los retablos valencianos, escenas como la Anunciación o encarnación del Hijo de Dios son prácticamente omnipresentes, igual que el Calvario o la *Imago Pietatis*, en sintonía con la tendencia europea (sobre todo italiana), a partir del segundo cuarto del siglo XIV, de combinar imágenes marianas con la Crucifixión de Cristo o el Varón de Dolores. A veces, aparecen las dos, como en la *creu de Cap de Vila* de Cinctorres, del siglo XV (ficha nº 113). El crucifijo se asienta sobre un espigón, en el que la *Imago Pietatis* asoma del sepulcro y, con los brazos cruzados sobre el vientre, recibe la adoración de un personaje que ha sido identificado con Adán.

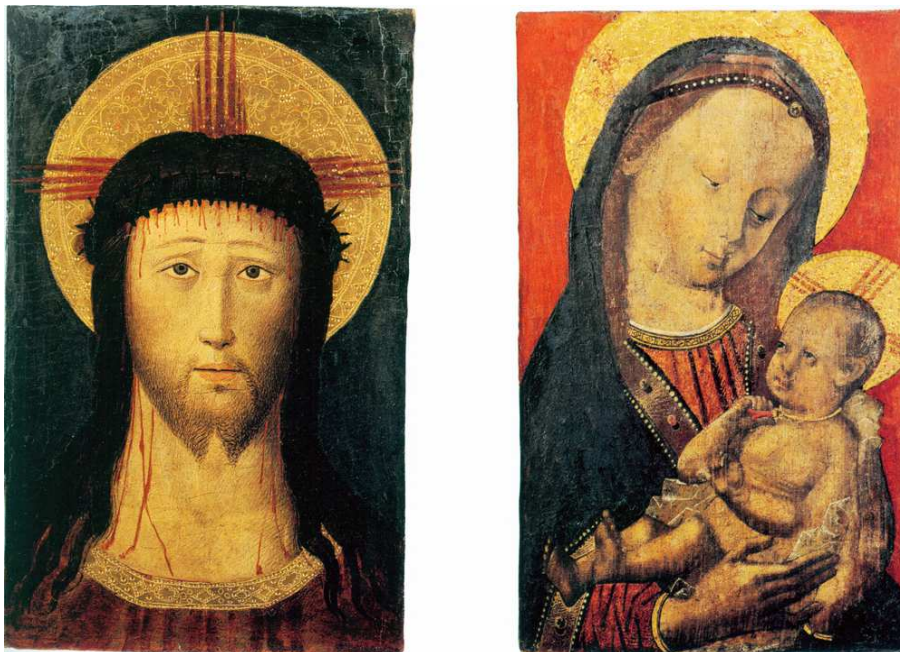


Fig. 385. *Verónica de Cristo y Virgen con el Niño*, icono bifaz, siglo XV, Valencia, catedral.

Contrapuesta a la de María, encontramos la imagen del Varón de Dolores en

<sup>1009</sup> García Marsilla, J. V., *op. cit.*, 2001, pp. 170-172.

<sup>1010</sup> Timmermann, A., *op. cit.*, p. 232.

obras de otro género, con una presencia destacable en territorio valenciano desde la primera mitad del siglo XV al XVI: las tablas bifaces de origen oriental. Aunque el Crucificado es la imagen más común en el resto de Europa, casi todas las obras valencianas de este género presentan la *Imago Pietatis*, la impresión de su imagen en el paño utilizado por la Verónica para enjugar su rostro o el *Ecce Homo*. Se trata, en cualquier caso, de aspectos diferentes de la misma Pasión y Muerte del Hijo de Dios, es decir, el momento sacrificial en el que se hizo efectiva la salvación de la Humanidad.

Las imágenes de María con las que se combina el rostro de Cristo, la representan, en su mayoría, como Madre de Dios, acompañada del Niño (figs. 386 y 387). Un buen ejemplo es la tabla bifaz de la catedral de Valencia con Cristo coronado de espinas, en el anverso, y la Virgen con el Niño, en el reverso (fig. 385). Se trataría de la vera *effigies* de Cristo que se utilizaba en las “procesiones lúgubres” o de rogativas<sup>1011</sup>. En menor medida, sobre todo en obras de finales del siglo XV o del XVI, encontramos a la Dolorosa (figs. 388 y 389).



Fig. 386. *Verónica de Cristo* y *Virgen con el Niño*, icono bifacial, siglos XIII-XIV, Valencia, iglesia de San Martín, desaparecida.

La devoción suscitada por la contemplación de las verdaderas efigies de María y Cristo explica su difusión en la Corona de Aragón<sup>1012</sup>, donde adquiere una forma diferente a la del resto de Europa: la de relicarios pediculares (figs. 388 y 389), pues al

<sup>1011</sup> Benito Doménech, F.; Gómez Frechina, J. (dir. científica), *op. cit.*, p. 128.

<sup>1012</sup> Blaya Estrada, N., *op. cit.*, 2000, p. 213; *Lux Mundi*, *op. cit.*, cat. exp., pp. 346, 530.

tratarse de auténticos retratos de Cristo y su madre eran tratadas como reliquias e incluso como custodias<sup>1013</sup>. A principios del siglo XIII, ya existía una tendencia a equiparar el culto a la hostia con el que recibía la Verónica de Cristo en Roma y a asimilar este tipo cristológico con la Eucaristía. La relación entre ambos derivaba de la consideración de los iconos como reliquias y pruebas de la encarnación del Hijo de Dios<sup>1014</sup>.

Habiendo sido realizadas para ser expuestas a la devoción pública o para salir en procesión<sup>1015</sup>, las dos caras podían ser vistas –a veces se representaban por separado- y ambas imágenes se correspondían a la perfección. La frecuencia con que se trasladaban a pequeños dípticos<sup>1016</sup>, en los que aparecían juntas, subraya la estrecha relación entre ambos tipos iconográficos.



Fig. 387. *Verónica de Cristo y de la Virgen*, icono bifacial, siglo XV, Pegó (Alicante), iglesia parroquial.

Fig. 388. *Eccehomo y Dolorosa*, icono bifacial, Juan de Juanes, ca. 1550-1560, L'Alcúdia (Valencia), parroquia de San Andrés.

En el caso de las bifaces que tomaban parte en procesiones de carácter luctuoso,

<sup>1013</sup> Que aparecieron para exponer el Santísimo Sacramento sobre el altar o para llevarlo procesionalmente por el templo y la ciudad. Vid. Alejos Morán, A., *op. cit.*, 1977, p. 276.

<sup>1014</sup> Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 224; Doménech García, S., “Pulsiones, afectos y deseos. Las imágenes-reliquia de Cristo y las expectativas en la modernidad”, en García Mahiques, R.; Doménech García, S., *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico*, Anejos de Imago, IV, Valencia, Universitat de València, 2015, p. 68.

<sup>1015</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 485. La Verónica de la Virgen fue una temática de amplia difusión en Valencia. Destacan la de Martín el Humano, donada a la catedral por Alfonso el Magnánimo en 1437, junto con el Santo Cáliz y el resto del relicario real, y la atribuida a Gonçal Peris Sarrià, en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Vid. Benito Doménech, F.; Gómez Frechina, J. (dir. científica), *op. cit.*, p. 80.

<sup>1016</sup> Carr, A. W., “Images. Expressions of Faith and Power”, en Evans, H. C. (ed.), *op. cit.*, p. 145.

María anticipa el futuro que le espera a su hijo. Si la pieza es un díptico, su mirada puede dirigirse hacia la tabla contigua, que le ofrece una visión de Cristo sufriente o muerto. De hecho, en algunos tipos iconográficos que representan a María como Madre de Dios, ésta presiente la futura Pasión de su hijo, lo que es patente, como hemos visto, en la Virgen de Ternura y en la Virgen de la Pasión o del Perpetuo Socorro<sup>1017</sup>. De esta manera, la confrontación de madre e hijo con imágenes de Cristo en su Pasión no sólo apela a la empatía del espectador y le induce a la contemplación teológica, como afirma Belting<sup>1018</sup>, sino que pretende plasmar visualmente un concepto extendido en la baja Edad Media, cuya significación hemos ido desgranando: la *compassio* y *co-redemptio* de María<sup>1019</sup>.

La yuxtaposición de la *passio* de Cristo y la *compassio* de María, especialmente de la Dolorosa, transmite la idea de que la Virgen también sufrió físicamente<sup>1020</sup>. La presencia de la madre a los pies del Crucificado “era el testimonio de su maternidad corredentora dentro de la mística sacramental”<sup>1021</sup>. No sólo comparte con su hijo los sufrimientos de su Pasión, sino el mérito de la redención, por ser el medio, como hemos avanzado, del que Cristo se sirve para encarnarse. Así pues, su confrontación con el hijo eucarístico procura atraer la atención sobre su papel de *co-redemptrix*. De ahí que, en este contexto, sea más frecuente su representación como *Theotokos*, que como *Mater Dolorosa*.

En la primera parte de este trabajo, al tratar de los tipos iconográficos de la Virgen, vimos que, en tanto Madre de Dios, su condición eucarística es notable y muy relevante. El dogma de la transustanciación, establecido en el concilio de Letrán IV (1215), debió contribuir a asimilar la consagración eucarística, en la que el pan y el vino se convierten en carne y sangre de Cristo, con la encarnación del Hijo de Dios en el seno de María. Y así, como *Theotokos*, es como aparece en el reverso de las cruces de término valencianas, pues como hemos comprobado, en muy raras ocasiones se presenta sin el Niño.

---

<sup>1017</sup> Vid. capítulo 1.2.2. Virgen de la Pasión o del Perpetuo Socorro.

<sup>1018</sup> Belting, H., *op. cit.*, 1990, pp. 12-13.

<sup>1019</sup> Simson, O. G. von, “*Compassio* and *Co-redemptio* in Roger van der Weyden’s Descent from the Cross”, *The Art Bulletin*, 35, 1 (mar. 1953), pp. 6-19; Domínguez Rodríguez, A., “‘*Compassio*’ y ‘*Co-redemptio*’ en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, *Archivo Español de Arte*, 61, 281 (en.-mar. 1998), pp. 17-35.

<sup>1020</sup> Timmermann, A., *op. cit.*, p. 230.

<sup>1021</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, 1977, p. 153.

Sin embargo, la más clara representación icónica del concepto de la Madre de Dios como “contenedora” –que es lo que significa *Theotokos*- del cuerpo eucarístico de Cristo se dio, a partir del siglo XIII, en las vírgenes-sagrario. A finales de siglo, como hemos mencionado en el capítulo dedicado a la Virgen de la Leche, Guillermo Durando compara el cuerpo de María con la pyxide eucarística. Si bien no se trataba de un tipo muy difundido, era característico precisamente del territorio hispánico y del sur de Francia<sup>1022</sup>.



Fig. 389. *Retablo eucarístico* del convento de la Puridad, Nicolás Falcó; Pablo, Onofre y Damián Forment, fines del s. XV-principios del s. XVI, Valencia, Museo de Bellas Artes.

<sup>1022</sup> Martín Ansón, M. L., *op. cit.*; Trens, M., *op. cit.*, p. 493. Tampoco hay en Valencia imágenes escultóricas de la Virgen de la Esperanza o de la O, muy popular en España en el siglo XIII. *Vid.* Mateo Gómez, I., *op. cit.*, p. 337. Sí que existen, sin embargo, un par de ejemplares pictóricos: el *Retablo de la Virgen de la Esperanza* de Antoni Peris y Jaume Mateu, en Albocàsser, y el de Antoni Peris, en Pego.

Sin embargo, aunque existen numerosos ejemplares de este tipo iconográfico en Mallorca<sup>1023</sup> -todas con el Niño-, no tenemos constancia de su presencia en tierras valencianas, donde el retablo eucarístico, consagrado por el valenciano Damián Forment en la Corona de Aragón<sup>1024</sup>, sería el género artístico más cercano. En el de la Puridad de Valencia (fig. 389), por ejemplo, la presencia de la Eucaristía en el óculo central habría hecho innecesaria cualquier representación equivalente, como la Crucifixión o el Varón de Dolores, que no falta prácticamente nunca en el centro de las predelas. Su lugar lo ocupa aquí una temprana Inmaculada, siendo el resto del retablo igualmente mariano. No cabe mejor manifestación visual de lo que venimos exponiendo, pese a la ausencia de vírgenes-sagrario.

Trens considera que la falta de fortuna de este tipo de obras se debe a que, en la Edad Media, “la Eucaristía era una realidad simplemente litúrgica, que aparecía solemnemente en el momento del Santo Sacrificio, o una medicina celosamente reservada para los casos de urgente necesidad”<sup>1025</sup>. Esto, por otro lado, contribuyó a la búsqueda de sustitutos icónicos para el sacramento y a la proliferación de milagros eucarísticos, que tenían lugar, principalmente, fuera del recinto eclesiástico y que enlazaban más fácilmente con la piedad popular. Un buen ejemplo de ello es el milagro ocurrido en el incendio de la iglesia de Santa María de Alicante en 1484, que no afectó a las hostias consagradas ni a la que después fue denominada Virgen de Agres (ficha nº 12).

Uno de los que más repercusiones ha tenido es el *Miracle dels peixets*, acontecido en julio de 1348, entre los municipios de Alboraya y Almàssera<sup>1026</sup>. Según la tradición, un converso de Almàssera llamado Hassam-Arda, que estaba gravemente herido, llamó al cura de Alboraya, a la que entonces pertenecía eclesiásticamente Almàssera, para recibir el Viático. El párroco, al cruzar el barranco del Carraixet, que venía crecido por una fuerte lluvia, cayó al agua junto a su caballo, perdiendo la arqueta donde contenía las sagradas formas. El religioso decidió volver a Alboraya y más tarde acudieron a él unos labradores diciendo que habían visto unas luces brillantes en el barranco, que resultaron ser dos peces con las hostias en la boca.

---

<sup>1023</sup> Juan, J.; Llopart, G., “Las Vírgenes-sagrario de Mallorca”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 32 (1961-1967), pp. 177-192.

<sup>1024</sup> Alejos Morán, A., *Arte. Eucaristía. Valencia*, tesis doctoral (extracto), Valencia, 1974, p. 15.

<sup>1025</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 493.

<sup>1026</sup> El milagro se documentó ya en 1355, cuando se celebró una procesión general para conmemorarlo. *Vid. A. M. V. Manual de Consells*, A-12, fol. 93.



Así pues, el párroco recogió dichas formas con un cáliz, que se conserva en Alboraya, mientras que la arqueta está custodiada en Almàssera. Existe una polémica sobre si el sacerdote iba a Almàssera o volvía de allí, centrada en que si iba, llevaría tres formas, y si volvía, llevaría sólo dos. Por tanto, en el escudo de Alboraya aparecen tres peces y en el de Almàssera dos. A raíz de este suceso, Almàssera solicitó al obispo de Valencia una parroquia propia, cosa que consiguió en 1352 gracias a la mediación de Hugo de Fenollet.

Pero es otro el milagro que pone en relación la Eucaristía con las cruces de término, el acontecido donde después se levantaría la cruz Cubierta del camino real de Xàtiva en Valencia (ficha nº 164): un joven, que resultó ser un ángel, se arrodilló al paso del viático, pero al volver no mostró ninguna señal de respeto, poniendo en evidencia que el sacerdote ya no llevaba ninguna forma consagrada. Escolano transmite este relato a principios del siglo XVII y afirma que la cruz se construyó para conmemorar el prodigio:

[...] en el camino real, hay un humilladero cubierto, que en tiempos pasados fué levantado por padron de un famoso milagro, que según se cuenta por tradicion, pasó en la forma siguiente. Llevaba el cura de San Martin el Viático á un enfermo que lo estaba en una alquería de las de su distrito, y no habiendo reconocido la arquilla antes de salir, acertó a llevar en ella no mas que una forma consagrada. Caminaron por sus pasos contados, y al pasar por junto al puesto donde agora vemos el humilladero, echaron de ver que se habia arrodillado un hermosísimo mancebo adorando al Señor que allí venia, y esta adoración la hizo con tan peregrino ademan, que se llevó tras sí los ojos de todos los que iban en el acompañamiento.

Llegaron á la casa del enfermo y el ministro que llevaba el Santísimo Sacramento, le dio toda la forma inconsideradamente sin reservarse alguna partícula para la vuelta. Y entonces al darla para la iglesia, reconocieron que aquel gentil mancebo no descubría la cabeza ni se ponía de rodillas como antes habia hecho al venir. Ofendiéronse los miradores y vituperádoselo de paso, se llegó al oido de uno de los clérigos que llevaban el palio y le dijo: “Dígale al cura que á él bien notoria le es la razón, porque ni me arrodillo ni me descubro. Refiriéndoselo al cura se cubrió del arrebol de vergüenza y dijo: “Es grande verdad, que por descuido mio no viene aquí el Santísimo Sacramento. “En esto volvió los ojos a mirar el mancebo que tal secreto habia podido penetrar, y en un súbito se hubo desaparecido. Entendieron ser ángel, y en razon del acaecimiento se mandó levantar el sobredicho humilladero<sup>1027</sup>.

Un milagro acaecido en 1555, en Monforte del Cid, pone de manifiesto hasta que punto se consideraban equivalentes la imagen de María y la Eucaristía: el pequeño simulacro de Nuestra Señora de Orito (fig. 390), de 45 cm., fue hallado por mosén Antonio Berniol dentro de los corporales que había extendido para celebrar la misa. Tallada en marfil, está sentada sobre un escabel y, con ambas manos, sostiene un disco

<sup>1027</sup> Escolano, G., *op. cit.*, 1610, lib. V, cap. XVII, p. 526.

o corazón, que apoya en su regazo, del mismo modo que otras imágenes presentaban al Niño, como hemos comprobado en el capítulo de la Virgen sedente en majestad<sup>1028</sup>.

La fascinación y la adoración suscitadas por la Eucaristía caló profundamente en la religiosidad popular. La hostia consagrada acabó adquiriendo la misma consideración que las reliquias, dando lugar a ciertas creencias sobre supuestos poderes mágicos, que conllevó un mal uso de la misma. Se decía que quien había asistido a la *elevatio* eucarística estaba a salvo del fuego, la ceguera y las enfermedades infecciosas.



Fig. 390. *Virgen de Orito*, s. XVI, Monforte del Cid (Alicante), santuario de Nuestra Señora de Orito.

Igualmente, a la visión del cuerpo sacramentado de Cristo se le atribuía beneficios físicos, como si se tratara de reliquias o de la imagen de san Cristóbal<sup>1029</sup>, como hemos avanzado en el capítulo. La equivalencia entre el sacramento y el Crucificado en el anverso de las cruces de término valencianas podría explicar la ausencia de imágenes de este santo en tales obras, así como la proporcionalmente escasa presencia de otros como san Miguel, que sí aparecen en imágenes de devoción privada, entre otros santos<sup>1030</sup>. La que sí encontramos con frecuencia es santa Bárbara, abogada contra la mala muerte y, como hemos avanzado, con la misma función protectora que la Eucaristía<sup>1031</sup>, aunque invocada también contra las tormentas que asolaban las cosechas. El que lleve como atributos la torre y la palma, en lugar de la hostia y el cáliz podría deberse, quizás, a la presencia de Cristo sacrificado en la cruz, por un lado, y la *Theotokos*, por otro.

<sup>1028</sup> Vid. capítulo 1.1. Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría.

<sup>1029</sup> Snoek, G. J. C., *op. cit.*, pp. 49, 59.

<sup>1030</sup> García Marsilla, J. V., *op. cit.*, 2001; García Marsilla, J. V., “La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI”, *Lux Mundi, op. cit.*, libro de estudios, p. 383.

<sup>1031</sup> Alexandre-Bidon, A.; Treffort, C. (dirs.), *op. cit.*, 1993, p. 84.

Y así como el sacerdote elevaba el cuerpo de Cristo, el Crucificado se alzaba en la cruz, en representación del sacrificio salvífico original, que se recordaba en el altar. Del mismo modo, Cristo-Eucaristía se erigía en el anverso de las encrucijadas, expuesto a la mirada de todos. A la salida de la población, remitía al momento de la consagración y de la recepción por la vista de Cristo sacramentado, “*vianda dels caminants que segurs volen anar a la ciutat sobirana*” (Sor Isabel de Villena, *Vita Christi*, 148), en el instante de abandonar la seguridad de la comunidad cristiana<sup>1032</sup>. Al pie de la cruz, la presencia de la Virgen “era el testimonio de su maternidad corredentora dentro de la mística eucarística”<sup>1033</sup>. Tras la escena del Calvario, no faltaba nunca una imagen de María con el Niño que, interpretado aquel en términos eucarísticos, adquiriría una connotación similar. Como en las tablas bifaces, aunque más integradas en la cultura visual del pueblo, las dos caras de las cruces de término hacen hincapié en la encarnación del Hijo de Dios a través de la Virgen y su Pasión en el momento culminante de la Crucifixión, aspectos de su misión que predominan frente a su vida pública, según hemos comentado ya, y que unen los dos extremos de la infancia y la muerte de Cristo.

En el reverso, además, la Madre de Dios aseguraba al devoto su intercesión en caso de tener que responder ante Dios por los pecados no perdonados. En ausencia de la práctica habitual de los sacramentos de la Penitencia y la Eucaristía, la posibilidad de obtener la gracia por medio de la intercesión de María adquiere una gran importancia. Durante la baja Edad Media, la Virgen era tenida por la más influyente abogada en el momento de la muerte y, por tanto, constantemente requerida para consolar y fortalecer a sus devotos, evitarles morir sin la debida preparación, disminuir sus padecimientos en el purgatorio o, si verdaderamente se arrepentían de sus pecados, incluso salvarles de la condenación eterna, a veces *in extremis*<sup>1034</sup>. Como especialista en este tipo de intervenciones milagrosas nos la presentan los poemas de Gautier de Coinci, por ejemplo, o las *Cantigas de Santa María*, tal como hemos expuesto. Así pues, pese a la

<sup>1032</sup> Uno de los ejemplos que Nelson trae a colación, la mencionada Coughton cross, situada a la entrada de un bosque, confirma nuestro planteamiento, pues se dice, aunque no hay evidencia, que se rezaban ante ella para obtener seguridad en el viaje o para agradecer su feliz desenlace. *Vid.* Nelson, J., *op. cit.*, p. 76.

<sup>1033</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, 1977, p. 153.

<sup>1034</sup> Heal, B., *The cult of the Virgin Mary in early modern Germany. Protestant and Catholic piety, 1550-1648*, Nueva York, Cambridge University Press, 2007, p. 291; Alexandre-Bidon, A.; Treffort, C. (dirs.), *op. cit.*, p. 48. A partir del siglo XV, la oración *Obsecro te* se incluía en los libros de horas. Dirigida a María, busca conocer con antelación el momento de la muerte y, a ser posible, invocar la aparición de la Virgen junto a la cabecera. *Vid.* Alexandre-Bidon, A.; Treffort, C. (dirs.), *op. cit.*, p. 84.

ausencia de san Cristóbal, el ciclo iconográfico de las cruces de término refuerza el carácter intercesor que, sin duda, tenían las imágenes de María.

## Conclusiones generales

Las representaciones escultóricas de la Virgen en territorio valenciano no escapan a la imagen que la piedad mariana había transmitido durante los siglos XII y XIII, ni a las amables figuraciones de la Madre de Dios que “estimulaban una aproximación devocional en sintonía con la sensibilidad que prodigaron mendicantes y dominicos, de sor Isabel de Villena a san Vicente Ferrer”<sup>1035</sup>. De hecho, en el sermón *Ecce ascendimus in Iherosolimam* del santo dominico, María interviene a favor de un pecador, manipulando la balanza en la que se pesa su alma, imitando al diablo, que siempre trata de engañar a san Miguel<sup>1036</sup>. Sin embargo, no son muchas las imágenes escultóricas de María que, en Valencia, muestran una cara predominantemente amable.

Pocas son las Vírgenes de Ternura -algunas copian una imagen de culto extranjera, la Virgen de Trapani (fig. 109)-; aunque, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, este tipo iconográfico no pretende transmitir, o al menos no únicamente, una imagen afectuosa y humanizada de María y su hijo, sino la toma de conciencia y consiguiente tristeza de la madre por los futuros padecimientos de Cristo. Tampoco abundan las Vírgenes de la Misericordia; pero la abrumadora presencia de María en territorio valenciano, sobre todo en lugares especialmente sensibles (caminos, encrucijadas, lugares de ajusticiamiento, cementerios...) responde indudablemente a la confianza de la población en su intercesión, en función de los privilegios que le otorgaba la teología bajomedieval.

Si atendemos a los tipos iconográficos representados y a los atributos de las imágenes marianas, predomina en éstas su condición de *Mare de Déu* (orbe), de acuerdo con la denominación que recibe en Valencia, sobre la de Virgen (flores), con todo lo que ello comporta. Esta tendencia coincide con lo que ocurría en Europa desde

<sup>1035</sup> Boto Varela, G., *op. cit.*, p. 74.

<sup>1036</sup> Toldrà, A., *op. cit.*, 2000, p. 244.

principios del siglo XIII: en la mística medieval, especialmente entre los franciscanos, predomina la piedad filial hacia María, más que la crispación sobre su virginidad<sup>1037</sup>. Pero además, la enardecida devoción que estas comunidades cristianas profesaron a la Madre de Dios las llevó a enaltecerla con el máximo reconocimiento posible, el de Reina del Cielo. Especialmente en Valencia, en sintonía con el resto de la Corona de Aragón y como consecuencia de su maternidad divina, tanto el orbe, como la corona que ciñe su cabeza en multitud de imágenes, hacen hincapié en su categoría real. El Niño, casi como un atributo más de su madre en la mayoría de las imágenes escultóricas, recuerda su condición de *Theotokos* por encima de todo. De hecho, en las cruces de término es prácticamente el único tipo iconográfico que aparece en el reverso.

Desde el siglo XII, empezando por san Bernardo de Claraval, la teología reconoció en María una pasión paralela a la de su hijo, *compassio*, derivada principalmente de su sufrimiento espiritual. En el siglo XIV, se pondrá el acento en el padecimiento físico tanto de Cristo como de la Virgen<sup>1038</sup>, lo que dará lugar a tipos iconográficos como los siete Dolores de María o la *Scala Salutis*<sup>1039</sup>, escasamente representados en territorio valenciano durante la Edad Media. En virtud de su *compassio* y como Madre de Dios, es decir, como instrumento de la encarnación del Hijo de Dios, a partir del siglo XV mereció también el título de corredentora.

Así pues, su participación en la redención de la humanidad se pone de manifiesto de varias maneras. Por un lado, con las numerosas representaciones que sugieren el misterio de la Encarnación (todas las de María con el Niño), que se pueden completar en los capiteles de las cruces con imágenes narrativas, por ejemplo de la Anunciación, una de las más representadas, junto con la Adoración de los Magos. Por otro, y a consecuencia de lo anterior, en la preocupación por la futura Pasión de su hijo: la misma imagen de la *Theotokos* que, en dípticos y tablas bifaces, se contraponen a la de un Cristo sufriente. Igualmente, en las cruces de término, la Virgen doliente acompaña a su hijo al pie de la cruz, junto a san Juan Evangelista, completando así la escena del Calvario.

---

<sup>1037</sup> Duby, G., *op. cit.*, p. 66.

<sup>1038</sup> Simson, O. G. von, *op. cit.*, pp. 6-19; Domínguez Rodríguez, A., *op. cit.*, pp. 17-35.

<sup>1039</sup> Mocholí Martínez, M. E., "El lugar de María intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4 (2012), pp. 7-22; Mocholí Martínez, M. E., "Scala Salutis", en García Mahiques, R. (dir. y coord.), *op. cit.*, 2015, pp. 495-569.

Además, el añadido de imágenes narrativas en los capiteles hace aún más patente el dolor de María. Algunas de las cruces más antiguas incorporan, por ejemplo, la Presentación del Niño en el templo, cuando Simeón le vaticina que una espada atravesará su corazón. El padecimiento de la Madre de Dios también queda reflejado, en ocasiones, en imágenes de la Piedad, aunque a diferencia de otras regiones peninsulares y europeas, este tipo no ocupa el reverso de las cruces sino espacios periféricos como el capitel. En el capitel de la cruz de Sant Joan en Villores (Castellón de la Plana) (ficha n<sup>o</sup> 182), están representados ambos aspectos de la Virgen –*compassio* y *corredemptio*– por las imágenes de la Anunciación y de la Piedad. No será hasta el siglo XVI cuando ciertas cruces, como las que jalonan el camino al santuario de la Virgen de la Fuente de Salud de Traiguera se dediquen a los Dolores de la Virgen (fichas n<sup>o</sup> 220-226).

En cualquier caso, por su *compassio*, se considera que la Madre de Dios, como Cristo, vence al demonio y a la muerte, por lo que su reiterada presencia en caminos y encrucijadas es más que comprensible. Como hemos visto, las cruces medievales se localizan principalmente a las salidas de las poblaciones, donde su programa iconográfico propicia el encuentro con los principales santos eucarísticos, especialmente María, y sobre todo una última comunión a través de la visión del Calvario, que había llegado a ser equivalente al alzamiento de la hostia, antes de adentrarse en los espacios inhóspitos que quedaban al margen del ámbito doméstico o poblacional.

María está en condiciones de interceder ante Dios por la humanidad o, en este caso, por las comunidades que poblaban un territorio recientemente conquistado para el cristianismo. Con su intermediación se tenía más posibilidades ante Dios, de modo que María se convirtió en agente universal de todas las peticiones privadas. Los fieles se dirigían a ella como a su propia madre y propiciaban que se mostrara indulgente al honrarla por medio de imágenes<sup>1040</sup>. Buscando consuelo en la Madre de Dios, los valencianos se aseguraban su presencia en los caminos y en el campo, pero no sólo con cruces de término, sino principalmente con imágenes de culto, simulacros que adquirirían su condición sagrada por diversos medios.

Respecto a las apariciones, afirma Christian que en Castilla la puesta por escrito de las leyendas es del siglo XVI, mientras que en Cataluña es del XVII, pero no duda que la génesis es medieval: historias sobre visionarios ya eran conocidas en el siglo XV e incluso antes, ya que formaban parte de los *exempla* y por tanto de la cultura europea

<sup>1040</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 559.

del siglo XIV<sup>1041</sup>. Obras como las *Cantigas* dejan constancia, ya en el siglo XIII, de la creencia en numerosos milagros realizados por imágenes escultóricas, así como por determinados iconos, al menos en Castilla y Francia. No tiene porqué haber sido diferente en Valencia, aunque no conservamos prácticamente ningún testimonio de la existencia de tradiciones semejantes antes del siglo XVI, cuando se pusieron por escrito algunas de ellas. Pero eso no significa, como se ha concluido, que no existieran con anterioridad, ya que estos relatos repiten una serie de esquemas que se habrían formado mucho tiempo antes y que pasarían de unas imágenes a otras.

Prácticamente todas las imágenes culturales de la Virgen veneradas durante la baja Edad Media en el reino de Valencia tienen asociada una leyenda y, aunque no todas pueden ser consideradas propiamente como vírgenes encontradas, sí hay elementos milagrosos en su *inventio*. El objetivo de este tipo de relatos era señalar la importancia que estas imágenes tenían para la vivencia religiosa del pueblo, pero de un pueblo concreto; de ahí que también sus imágenes de la Virgen adquirieran una identidad propia “que se apartaba de manera posesiva del concepto general de una virgen María”<sup>1042</sup>. Quizá sea esa la razón de que no haya constancia escrita de los mismos. No había tanta necesidad de propaganda, a diferencia de lo que ocurrió con la Virgen de Guadalupe, puesto que su propósito era agrupar a la comunidad, más que atraer devotos foráneos.

Las tradiciones surgidas después de la conquista cristiana del territorio valenciano justificaban el culto dado a numerosas imágenes escultóricas de María, alrededor de las cuales se congregaba la comunidad. El milagro era, como hemos visto, un fenómeno social<sup>1043</sup> y la imagen, por tanto, estaba destinada a proteger al grupo de la dispersión<sup>1044</sup>. La religión funcionaba como trama simbólica de la colectividad y Dios o los santos como base sustentadora de la propia identidad, pero además “*a través de tots aquests relats s’expressa l’exclusivisme soteriològic de les religions en veritat ‘nacional’ o ‘tribal’ i els valencians poden auto-identificar-se amb el ‘bé’ i la ‘salvació’: són cristians davant els moros*”, que es la concreción histórica del enemigo y

---

<sup>1041</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 17, 24.

<sup>1042</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2007, p. 77.

<sup>1043</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 4.

<sup>1044</sup> García de la Borbolla, A., *op. cit.*, p. 94.



del mal<sup>1045</sup>. Así parece sugerirlo el hecho de que, según el legendario mariano, muchas fueron ocultadas debido a la invasión árabe.

Sin embargo, el antiislamismo –como el antisemitismo– no era tan patente en Valencia como en Castilla, donde quizás se sentía más la presencia de estas comunidades, pues a diferencia del reino de Valencia, eran principalmente urbanas. Todo ello nos lleva a concluir que las imágenes sagradas no pretendían la conversión de los sarracenos, sino fortalecer el sentido comunitario de los cristianos<sup>1046</sup>, y lo mismo puede decirse de las cruces de término<sup>1047</sup>. Prueba de ello es que, en una zona tan altamente poblada por musulmanes como la Marina Alta, todos los cultos son posteriores a la expulsión de los moriscos<sup>1048</sup>.

La “antigüedad” de la imagen y el recuerdo de un pasado cristiano que legitimaba su recuperación es lo que garantizaba la intervención divina y el carácter sagrado de la misma. Por lo tanto, la leyenda es un aspecto inseparable de las imágenes de culto y del estudio de la cultura que las realiza. Las imágenes escultóricas de la Virgen que se veneraban en la Valencia bajomedieval pretendían, más que intentar asimilar a los habitantes musulmanes, que las nuevas comunidades cristianas se cohesionaran alrededor de un simulacro sagrado. A tal efecto, tenían que estar revestidas de una sacralidad que sólo las leyendas sobre hallazgos providenciales podían otorgar. De ahí que, a pesar de la carencia documental, podamos afirmar, teniendo en cuenta la literatura de otras regiones, que aquellas tradiciones surgieron ya en la Edad Media en el antiguo reino de Valencia.

<sup>1045</sup> Ariño Villarroya, A., *Temas d'etnografia valenciana*. 4. Festes, Rituals i Creences, Valencia, Institució Alfonso el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1988, pp. 33-34.

<sup>1046</sup> En última instancia, también Alfonso X buscaba impulsar la recristianización de las tierras conquistadas mediante el desarrollo de la devoción mariana. *Vid.* Huete Fudio, M., “La religiosidad popular en la plena Edad Media a través de las Cantigas de Santa María (s. XIII)”, en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *op. cit.*, vol. 1, p. 139. En cualquier circunstancia, una comunidad necesita imágenes de culto con las que identificarse. *Vid.* Belting, H., *op. cit.*, 1990, p. 22.

<sup>1047</sup> Según Pérez Sánchez, “estas cruces de término o ‘peirons’ tuvieron aquí una excepcional importancia como afirmación de fe católica entre tanta población musulmana”. *Vid.* Pérez Sánchez, A. E., “Arte”, *Valencia*, col. Tierras de España, Madrid, Fundación Juan March, Barcelona, Noguer, 1985, p. 204; Cebrián se decanta por la función protectora de las cruces sobre el campo o las entradas a los pueblos y ciudades, pero reconoce que también es probable que, al menos al principio, sirvieran para diferenciar las poblaciones cristianas de las de mayoría musulmana. *Vid.* Cebrián Molina, J. L., “La creu gòtica de Meliana”, *Recull d'estudis sobre Meliana. 1986-1997*, Meliana, Institut Municipal de Cultura, 1998, p. 61.

<sup>1048</sup> Ferri Chulio, A. de S., “Aproximación histórica a la mariología patronal de los pueblos que componen la Marina Alta, Alicante”, *Primer Congrés d'Estudis de la Marina Alta*, Denia, 1982, Alicante, Institut d'Estudis “Juan Gil-Albert”, 1986, pp. 165-168.

En definitiva, la repoblación del reino de Valencia implica la llegada de imágenes y devociones nuevas, normalmente marianas, en sintonía con el fervor europeo, alrededor de las que se aglutinan las comunidades cristianas; pero también, quizás, la pervivencia de espacios sagrados y hábitos ancestrales. Su tipología suele ser independiente de su advocación que, asociada a leyendas con un evidente trasfondo social, se constituye en elemento definidor de la identidad comunitaria. La “apariencia” de la imagen queda relegada, por tanto, a un segundo plano, incluso se saca partido de sus irregularidades o se soslayan sus defectos, hasta que la Contrarreforma empieza a velar por el decoro del objeto material de la devoción popular y a controlar la generación de milagros y apariciones.

## Listado de imágenes

### PRIMERA PARTE

#### TIPOS ICONOGRÁFICOS CONCEPTUALES DE LA VIRGEN

##### 1. MARÍA, MADRE DE DIOS

- Fig. 0. Historia de Teófilo, *Salterio de París o de la reina Ingeburge*, Francia, ca. 1200, Chantilly, Musée Condé, ms. 9-1695, f. 35v y 36.
- Fig. 1. *Adoración de los Magos* (detalle), primera mitad s. VI, Rávena, San Apolinar Nuovo.
- Fig. 2. *Adoración de los Magos*, primera mitad s. VI, procedente del monasterio Thessaly (Grecia), Londres, British Museum.
- Fig. 3. *Virgen con el Niño y santos Felix y Adauto*, 528, Roma, Catacumba de Commodilla.
- Fig. 4. *Nikopoia*, Venecia, San Marcos.
- Fig. 5. *Virgen sedente en majestad*, 546-556, procedente de Constantinopla, Berlín, Bode Museum.
- Fig. 6. *Virgen en el trono entre los santos Teodoro Stratilate y Jorge*, s. VI, Sinaí, monasterio de Santa Catalina.
- Fig. 7. *Nikopoia*, s. VI-principios s. VII, procedente de Alejandría, Cleveland Museum of Art.
- Fig. 8. *Adoración de los Magos*, *Evangelio Etchmiadzin*, fines s. VI-principios s. VII, Matenadaran (Yerevan, Armenia), ms. 2374, fol. 229.
- Fig. 9. *Nikopoia*, s. VII, Roma, Santa Maria Antiqua.
- Fig. 10. *Nikopoia*, mediados s. XI, Ohrid (Macedonia), Santa Sofía, ábside.
- Fig. 11. *Kyriotissa*, ss. VIII-IX, Íznik (Turquía), iglesia de la Dormición, ábside, desaparecida.

- Fig. 12. *Kyriotissa*, *Salterio Chludov*, mediados del s. IX, Moscú, State Historical Museum, ms. Gr. 129-d, fol. 64.
- Fig. 13. *Kyriotissa*, cruz pectoral, ca. 600 o ss. X-XI, Vaticano, Museo Sacro.
- Fig. 14. *Kyriotissa entre Juan II y la emperatriz Irene*, ca. 1180, Estambul, Santa Sofía, tribuna superior.
- Fig. 15. *Nikopoia*, 817-824, Roma, Santa Maria in Domnica, ábside.
- Fig. 16. *Nikopoia*, 867, Estambul, Santa Sofía, ábside.
- Fig. 17. *Nikopoia entre Constantino y Justiniano*, s. X, Estambul, Santa Sofía, vestíbulo.
- Fig. 18. Virgen sedente en majestad, *Sacramentario de Drogo*, ca. 850, Metz, París, BnF, ms. lat. 9428, fol. 32v.
- Fig. 19. Adoración de los Magos (detalle), *Libro de las Perícopas de Enrique II*, ca. 1007, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, fol. 18r.
- Fig. 20. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1000, Maguncia, Landesmuseum.
- Fig. 21. *Majesté de sainte Marie*, 946, Clermont-Ferrand, catedral, desaparecida; dibujo del s. XI.
- Fig. 22. *Virgen de Essen*, 973-982, procedente de un convento femenino otoniano de Colonia, Essen.
- Fig. 23. *Madonnna Imad*, 1051-58 o 1160, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum.
- Fig. 24. *Notre Dame de l'Apport* o *Notre Dame de Bon Espoir*, s. XI, Dijon, Notre Dame.
- Fig. 25. *Virgen sedente en majestad*, s. XI, Saint-Pierre Colamine (Auvernia), chapelle des Grottes de Jonas.
- Fig. 26. *Virgen sedente en majestad*, s. XI, Roma, San Urbano alla Caffarella, cripta.
- Fig. 27. *Gnadenbild*, s. XII, Seckau, Abteikirche.
- Fig. 28. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1180, Monreale, catedral, ábside.
- Fig. 29. *Virgen sedente en majestad*, s. XII, Trieste, catedral de San Giusto, ábside.
- Fig. 30. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1225, Florencia, baptisterio.
- Fig. 31. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1140, procedente de Saint-Jean-Baptiste de Carrières-sur-Seine, París, Louvre.
- Fig. 32. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1150, Chartres, catedral, fachada oeste, puerta.

- Fig. 33. *Virgen sedente en majestad*, antes de 1160, Bourges, catedral, portal norte.
- Fig. 34. *Virgen sedente en majestad*, antes de 1100, Beaucaire (Languedoc-Rosellón-Mediodía-Pirineos), Notre Dame des Pommiers.
- Fig. 35. *Virgen del presbítero Martino*, s. XII, procedente del monasterio camaldulense de Borgo Sansepulcro, Berlín, Bode Museum.
- Fig. 36. *Madonna delle Grazie*, Maestro de Sivignano, fines del s. XII-s. XIII, L'Aquila, Museo Nazionale dell'Abruzzo.
- Fig. 37. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1135, procedente de Saint-Martin-des-Champs, París, Saint-Denis.
- Fig. 38. *Virgen sedente en majestad, Antependio del altar de la iglesia de Lisbjerg*, entre 1135-1150, Copenhagen, Nationalmuseet.
- Fig. 39. *Virgen sedente en majestad*, mediados s. XII, Chartres, catedral, coro alto.
- Fig. 40. *La Diège*, s. XII, Jouy en Jozas (Isla de Francia), Saint Martin.
- Fig. 41. *Virgen sedente en majestad*, ca. 1200, Limay (Isla de Francia), Saint-Aubin.
- Fig. 42. *Notre Dame de la Belle-Verrière*, 1180, Chartres, catedral.
- Fig. 43. *Virgen sedente en majestad, Retablo de Pelegrino II*, ca. 1200, Cividale del Friuli, catedral.
- Fig. 44. *Virgen sedente en majestad*, Margaritone d'Arezzo, ca. 1250, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna.
- Fig. 45. *Madonna del Carmine*, Coppo di Marcovaldo, 1250-60, Florencia, Santa Maria Maggiore.
- Fig. 46. *Santa Maria di Flumine*, ca. 1290, procedente de Amalfi, Nápoles, Museo Capodimonte.
- Fig. 47. *Virgen del Bordón*, Coppo di Marcovaldo, 1261, Siena, Santa Maria dei Servi.
- Fig. 48. *Virgen sedente en majestad*, Cimabue, 1280, Asís, basílica inferior.
- Fig. 49. *Madonna Rucellai*, Duccio, 1285, procedente de Santa Maria Novella, Florencia, Galleria degli Uffizi.
- Fig. 50. *Madonna Ognissanti*, Giotto, ca. 1310, Florencia, Galleria degli Uffizi.
- Fig. 51. *Virgen sedente en majestad*, Simone Martini, 1315, Siena, Palazzo Pubblico.
- Fig. 52. *Virgen sedente en majestad*, Lippo Memmi, 1317, San Gimignano, Palazzo Comunale.
- Fig. 53. *Virgen con el Niño y dos donantes*, Jacopo di Cione, ca. 1380-1400, Florencia, Galleria dell'Accademia.

- Fig. 54. *Virgen sedente en majestad*, taller de Paolo di Giovanni Fei, ca. 1400-1410, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 55. *Salus Populi Romani*, s. VI/XIII, Roma, Santa Maria Maggiore.
- Fig. 56. *Hodegetria*, *Evangelios de Rabbula*, 586, Florencia, Biblioteca Mediceo Laurenziana, cod. Plut. I, 56, fol. 1v.
- Fig. 57. *Santa Maria ad Martyres*, ca. 609, Roma, Santa Maria Rotunda (Panteón).
- Fig. 58. *Hodegetria*, mediados s. VII, Kiti (Chipre), Panagia Angeloktisti, ábside.
- Fig. 59. *Dexiokatrusa*, ca. 455- s. VII, Roma, Santa Francesca Romana (antes Santa Maria Nuova).
- Fig. 60. *Maria Achiropita*, s. VIII, Rossano, catedral.
- Fig. 61. *Dexiokatrusa*, principios s. XIII, Sinaí, monasterio de Santa Catalina.
- Fig. 62. *Hodegetria*, s. VI, procedente de la tercera capilla del monasterio de Apolo en Bawit (Egipto), El Cairo, Museo Copto.
- Fig. 63. *Hodegetria*, *Evangelionario de San Lupicin*, segunda mitad del s. VI, París, BnF, ms. lat. 9384, contracubierta.
- Fig. 64. *Hodegetria*, s. VI o VII, iglesia de Odzun (Armenia), nicho en pared norte.
- Fig. 65. *Virgen con Niño entre ángeles*, s. V, Talin (Armenia), precintos de la iglesia.
- Fig. 66. Virgen con el Niño, *Libro de Kells*, ca. 800, procedente de la isla de Iona, Dublín, Trinity College Library, ms. A. I. 6-58, fol. 7v.
- Fig. 67. *Hodegetria*, *Evangelionario Lorscher*, ca. 810, procedente de Aquisgrán, Londres, Victoria & Albert.
- Fig. 68. Adoración de los Magos, *Benediccional de San Aethelwold*, 970-980, Londres, British Library, ms. Add. 49598, fol. 24v.
- Fig. 69. *Hodegetria*, 950-1050, procedente de Constantinopla, Washington, National Gallery.
- Fig. 70. *Hodegetria*, ss. X-XI, Capadocia, Eski Gümüs.
- Fig. 71. *Hodegetria*, ca. 1050, Torcello (Venecia), Santa Maria Assunta.
- Fig. 72. *Hodegetria*, Evangelio, 1007, Venecia, San Lazzaro, nº 116.
- Fig. 73. *Hodegetria*, 1030, Aquileia (Friuli-Venecia Julia), catedral, ábside.
- Fig. 74. *Hodegetria*, Salterio, s. XII, Londres, British Museum, Royal MS.2 AXXII, fol. 13v.
- Fig. 75. *Hodegetria*, mediados s. XII, Palermo, Capella Palatina.

- Fig. 76. *Hodegetria*, 1184-1212, monasterio de Kintsvisi (Georgia), iglesia de Santa María.
- Fig. 77. *Hodegetria*, 1261, monasterio de Novarank (Armenia).
- Fig. 78. *Santa Maria del Popolo*, f. s. XII-p. s. XIII, Roma, iglesia de Santa Maria del Popolo.
- Fig. 79. *Hodegetria*, ca. 1200, Monte Athos (Grecia), monasterio de Hilandar.
- Fig. 80. *Virgen de la Seo*, s. XIII, Valencia, catedral, desaparecido.
- Fig. 81. *Madonna del Voto*, seguidor de Guido da Siena, 1262, Siena, catedral.
- Fig. 82. *Hodegetria*, Guido da Siena, ca. 1270, Siena, San Domenico.
- Fig. 83. *Huida a Egipto*, Guido da Siena, 1270-1280, Altenburg (Turingia), Lindenau-Museum.
- Fig. 84. *Maestà di Santa Trinità*, Cimabue, ca. 1280-1285, procedente de la iglesia de la Santa Trinità, Florencia, Galleria degli Uffizi.
- Fig. 85. *Maestà*, Duccio, 1308-1311, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
- Fig. 86. *Hodegetria*, Duccio, ca. 1300-1305, Perugia (Umbría), Galleria Nazionale dell'Umbria.
- Fig. 87. *Hodegetria*, *Libro de Horas de Juana de Castilla*, 1492-1506, Londres, British Library, Add ms. 18852, fol. 176v.
- Fig. 88. *Panagia Arakiotissa*, s. XII, Lagoudera (Chipre), iglesia de Panagia Arakiotissa.
- Fig. 89. *Virgen del Perpetuo Socorro*, ss. XIII-XIV, Roma, iglesia de Sant'Alfonso di Liguori.
- Fig. 90. *Virgen de la Pasión*, 1579, Sinaí, monasterio de Santa Catalina.
- Fig. 91. *Eleousa*, ss. VII-VIII, Baltimore, Walters Art Gallery.
- Fig. 92. *Eleousa*, *Smyrna Physiologus*, s. XI, Smyrna (Turquía), Scola Evangelica, ms. B8, fol. 165, destruido.
- Fig. 93. *Árbol de Jesé*, *Comment. in Isaiam*, San Jerónimo, 1120-1133, Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 0129, fol. 4v.
- Fig. 94. *Eleousa*, *Exultet*, ca. 1136, procedente de Italia, París, BnF, Nlle. Acq. Lat. 710.
- Fig. 95. *Eleousa*, ca. 1125-50, procedente de Italia (Lombardía o Emilia-Romagna), Boston, Museum of Fine Arts.
- Fig. 96. *Eleousa*, ca. 1180, Colonia, St. Maria im Kapitol.

- Fig. 97. *Eleousa*, *Historia Anglorum*, Matthew Paris, 1250-1259, Londres, British Museum, ms. Royal 14 C VII, fol. 6.
- Fig. 98. *Eleousa*, *Salterio Hamilton*, s. XIII, Berlín, Kupferstichkabinett, n° 119.
- Fig. 99. *Virgen de Tolga*, fines s. XIII, procedente de Yaroslavl, monasterio de Tolga, Moscú, Galería Tretyakov.
- Fig. 100. *Eleousa*, s. XIII, Venecia, San Marcos, capilla de San Zenón.
- Fig. 101. *Eleousa*, 950-964, Capadocia, Tokale Kilisse.
- Fig. 102. *Virgen de Vladimir*, ca. 1130, Moscú, Tretyakov Gallery.
- Fig. 103. *Eleousa*, principios s. XIV, probablemente de Constantinopla, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 104. *Eleousa*, 1312-1321, Estambul, Museo de Cora (antigua iglesia del Salvador).
- Fig. 105. *Trono de Salomón* (detalle), s. XIII, Gurk (Austria), catedral, capilla episcopal.
- Fig. 106. *Virgen con el Niño*, ca. 1300, Magdeburgo (Sajonia-Anhalt), catedral.
- Fig. 107. *Virgen con el Niño*, Duccio di Buoninsegna, ca. 1300, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 108. *Maestà*, Ambrogio Lorenzetti, ca. 1335, Massa Marittima (Toscana), Museo di Arte Sacra.
- Fig. 109. *Virgen de Trapani*, atribuido a Nino Pisano, mediados s. XIV, Trapani (Sicilia), Maria SS. Annunziata.
- Fig. 110. *María entronizada con santos y ángeles* (detalle), Agnolo Gaddi, ca. 1380-1390, Washington, Nacional Gallery.
- Fig. 111. *Virgen con el Niño con san Felipe y santa Inés* (detalle), Donato di Bardi, ca. 1425-1430, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 112. *Madonna Pazzi*, Donatello, ca. 1420-30, Berlín, Staatliche Museen.
- Fig. 113. *Virgen y Niño con pájaro* (detalle), ca. 1450, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 114. *Virgen con el Niño (Virgen de las cerezas)*, Quentin Massys, ca. 1529, La Haya, Mauritshuis Royal Picture Gallery.
- Fig. 115. *Glykophilousa*, Monte Athos (Grecia), monasterio de Filoteu.
- Fig. 116. *Madonna Bruna*, s. XIII, Nápoles, Santa Maria del Carmine Maggiore.
- Fig. 117. *Virgen de las Caricias*, ca. 1250, procedente del norte de Francia, Nueva York, Metropolitan Museum.



- Fig. 118. *Virgen Gorgoepikoos con profetas*, procedente de Nessebar, fines s. XIII-principios s. XIV, s. XVIII, Sofía, Museo de Arte Sacro.
- Fig. 119. *Virgen de Juana d'Evreux*, 1324-1339, París, Museo del Louvre.
- Fig. 120. *Virgen de las Caricias*, 1345, procedente de Diest (Bélgica), Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 121. *Virgen Blanca*, s. XIV, Toledo, catedral.
- Fig. 122. *Virgen del Carmen*, s. XIV, La Yesa (Valencia), iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles.
- Fig. 123. *Virgen de las Caricias*, Pietro Lorenzetti, 1340, Florencia, Galleria degli Uffizi.
- Fig. 124. *Retablo de San Martín* (detalle), Jacomart, s. XV, Segorbe, Monasterio de Agustinas.
- Fig. 125. *Virgen de Yaroslavl*, segunda mitad s. XV, Moscú, Galería Tretiakov.
- Fig. 126. *Pelagonitissa, Map Psalter*, segunda mitad s. XII, Londres, British Museum, Add. Ms. 28681, fol. 190v, 1265.
- Fig. 127. *Pelagonitissa*, 1318, Staro Nagorichino (Macedonia), iglesia de San Jorge.
- Fig. 128. *Pelagonitissa*, principios s. XV, Sinaí, monasterio de Santa Catalina.
- Fig. 129. *Pelagonitissa*, 1421-22, Skopje (Macedonia).
- Fig. 130. *Virgen Cardiotissa*, Angelos Akotantos, 1400-1450, Atenas, Museo Bizantino y Cristiano.
- Fig. 131. *Virgen con el Niño*, II-IV, Roma, catacumba de Priscila.
- Fig. 132. *Adoración de los Magos*, fines s. IV, Roma, Museo Nazionale.
- Fig. 133. *Virgen de la Leche*, ss. V-VI, procedente de Egipto, Berlín.
- Fig. 134. *Virgen de la Leche*, s. VI, Bawit (Egipto), monasterio de Apolo, 2.B150.10.
- Fig. 135. *Virgen de la Leche*, ss. VI-VII, Saqqara (Egipto), monasterio de Jeremías, celda A, ábside.
- Fig. 136. *Virgen de la Leche*, ss. VI-VII, Saqqara (Egipto), monasterio de Jeremías, celda 1725.
- Fig. 137. *Virgen de la Leche*, s. VII, cerca de Sohag (Egipto), iglesia del monasterio Rojo.
- Fig. 138. *Virgen de la Leche*, s. VII, Wadi Natrun (Egipto), monasterio de los sirios (Deir el-Sourian).

- Fig. 139. Virgen de la Leche, *Encomium on the four Bodiless Beasts*, 892-893, procedente de Egipto, Nueva York, Pierpont Morgan Library, M 612, fol. 1v.
- Fig. 140. Virgen de la Leche, *Hermeneiai*, 897-898, procedente de Egipto, Nueva York, Pierpont Morgan Library, M 574, fol. 1v.
- Fig. 141. *Virgen de la Leche*, ca. 1100, Rivolta d'Adda (Lombardía), iglesia de San Sigismundo.
- Fig. 142. *Virgen de Dom Rupert*, ca. 1170-1180, Lieja, Musée Curtius.
- Fig. 143. *Virgen de la Leche*, s. XII, Santiago de Compostela, catedral, puerta de las Platerías.
- Fig. 144. *Virgen de la Leche*, s. XII, Asís, duomo di San Rufino, tímpano del portal central.
- Fig. 145. *Virgen de la Leche*, s. XII, tímpano de la iglesia de Anzy-le-Duc, Paray-le-Monial (Borgoña), Musée Eucharistique du Hiéron.
- Fig. 146. *Virgen de Saint-Gengoulf*, s. XII, procedente de Metz, Chicago.
- Fig. 147. *Virgen de la Leche*, 1230, Friesach (Austria).
- Fig. 148. Virgen de la Leche, *Salterio Amesbury*, 1240-1250, Oxford, All Souls College, ms. 6, fol. 4.
- Fig. 149. *Virgen de la Leche*, s. XIII, Tarragona, Museu Diocesà.
- Fig. 150. Virgen de la Leche, *Carta de fundación de la cofradía de la Virgen María y Santo Domingo*, 1269, procedente de la iglesia de Tàrrega (Lleida), Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón.
- Fig. 151. *Frontal de altar de Rigatell*, segunda mitad del s. XIII, Barcelona, MNAC.
- Fig. 152. *Virgen de la Leche*, s. XIII, Essex (Inglaterra), iglesia de Belchamp.
- Fig. 153. *Virgen con el Niño entronizados entre los santos Leonardo y Pedro y escenas de la vida de san Pedro*, Maestro de santa María Magdalena, ca. 1290, procedente de Florencia, New Haven, Yale University.
- Fig. 154. *Virgen de la Leche*, 1290-1310, Roma, Santa Maria in Trastevere, fachada.
- Fig. 155. *Retablo de Bernabé*, 1275-1350, procedente del norte de España o suroeste de Francia, Fort Worth (E.E.U.U.), Kimbell Art Museum.
- Fig. 156. *Virgen de la Leche*, s. XIV, procedente de la Canónica de Sant Miquel de Montmagastre, Artesa de Segre, Lleida, Museu diocesà.
- Fig. 157. *Virgen de la Leche*, ca. 1320, Evreux (Alta Normandía), Notre Dame.

- Fig. 158. *Virgen de la Leche*, relicario (detalle), atribuido a Jean de Touyl, ca. 1325-1350, obra francesa, procedente del convento de las Clarisas de Buda, Nueva York, The Cloisters Collection.
- Fig. 159. *Virgen de la Leche*, Ambrogio Lorenzetti, ca. 1330, Siena, Palazzo Arcivescovile.
- Fig. 160. *Virgen de la Leche*, Nino Pisano, 1343-1347, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.
- Fig. 161. *Virgen de la Leche*, Paolo di Giovanni Fei, ca. 1370-1380, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 162. *Virgen de la Leche*, Ambrogio di Baldese, fines s. XIV, Empoli (Toscana), Museo della Collegiata di s. Andrea.
- Fig. 163. *Virgen de la Leche*, Paolo di Giovanni, después de 1370, San Marino, colección privada.
- Fig. 164. *Virgen de la Leche*, Paolo di Giovanni Fei, ca. 1385-90, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 165. *Virgen de Falgars*, fines del s. XIV-principios del s. XV, Pobla de Lillet (Barcelona).
- Fig. 166. *Retablo del Centenar de la Ploma* (detalle), Marçal de Sas, ca. 1420, procedente de Valencia, Londres, Victoria and Albert Museum.
- Fig. 167. *Retablo de la Virgen de la Leche* (detalle), Antoni Peris, 1404-1423, Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Fig. 168. *Virgen de la Leche*, Ramón Mur, 1415-1425, Barcelona, MNAC.
- Fig. 169. *Virgen de la Leche*, Robert Campin, 1430, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.
- Fig. 170. *Virgen de la Leche con donante*, Bertomeu Baró, ca. 1460-1470, Ademuz, iglesia de San Pedro y San Pablo.
- Fig. 171. *Retablo de la Virgen de la Leche*, Valentín Montoliu, ca. 1468-1470, Xàtiva, colegiata.
- Fig. 172. *Virgen de la Leche*, Roger van der Weyden, 1460-1470, Caen, Musée des Beaux Arts.
- Fig. 173. *Virgen con el Niño*, Antonello da Messina, ca. 1475, Washington, National Gallery.
- Fig. 174. *Virgen de la Leche*, Pedro Berruguete, ca. 1475, colección privada.
- Fig. 175. *Virgen de la Leche, Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal* (detalle), Gil de Siloé, 1489-1493, Burgos, Cartuja de Miraflores.

- Fig. 176. *Virgen de la Leche*, Mestre de Canapost, ca. 1490, Girona, Museu d'Art.
- Fig. 177. *Virgen de la Leche*, Maestro de Perea, fines s. XV-principios s. XVI, Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Fig. 178. *Virgen de la Leche*, Pedro Berruguete, ca. 1500, Madrid, Museo Municipal, cedido al Museo del Prado.
- Fig. 179. *Virgen de las Gracias con los santos Sebastián y Domingo*, Stefano Sparano, 1507-1508, Nápoles, Museo di Capodimonte.
- Fig. 180. *Virgen y el Niño con sopa de leche*, Gérard David, ca. 1515, Nueva York, Aurora Trust.
- Fig. 181. *Virgen con los santos Marcos y Andrés*, Marco Cardisco, ca. 1527-30, procedente de la iglesia de Santa Maria delle Grazie, Nápoles, Museo di Capodimonte.
- Fig. 182. *Retablo de la Virgen María*, dálmata-veneciano, ca. 1400, Londres, National Gallery.
- Figs. 183 y 184. *Mulier amicta sole* (detalle), *Beato*, procedente del monasterio de Las Huelgas, España, 1220, Nueva York, Morgan Library, ms. M.429, fols 101v-102.
- Fig. 185. *Mulier amicta sole*, *Breviario Rothschild*, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ss. XIII-XIV, ms. 404, fol. 64r.
- Fig. 186. *Virgen del Apocalipsis*, s. XIV, Metz, Musée de la Cour d'Or.
- Fig. 187. *Mulier amicta sole*, *Apocalipsis de Isabel de Francia*, 1313, ¿Metz?, París, BnF, ms. fr. 13096, fol. 35 (detalle).
- Fig. 188. *Virgen de la Humildad*, *Libro de Horas*, primera mitad del siglo XIV, Londres, British Library, ms. Harley 2955, fol. 14 (detalle).
- Fig. 189. *Virgen de la Humildad*, Simone Martini, 1341, Aviñón, Notre-Dame-des-Doms.
- Fig. 190. *Virgen de la Humildad*, círculo de Simone Martini (Lippo Memmi), 1340-1350, Berlín, Staatliche Museen.
- Fig. 191. *Tumba de Giovanna d'Aquino*, ca. 1345, Nápoles, San Domenico Maggiore.
- Fig. 192. *Virgen de la Humildad*, Roberto d'Oderisio, ca. 1345, procedente de la iglesia de San Domenico Maggiore, Nápoles, Museo di Capodimonte.
- Fig. 193. *Virgen de la Humildad*, Bartolomeo Perellano o Bartolomeo da Camogli, 1346, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.
- Fig. 194. *Virgen de la Humildad*, 1340-1350, Nápoles, San Pietro a Majella.

- Fig. 195. *Virgen de la Humildad*, Vitale degli Equi o Vitale da Bologna, ca. 1353, Milán, Museo Poldi Pezzoli.
- Fig. 196. *Virgen de la Humildad con Varón de Dolores*, Roberto d'Oderisio, mediados del s. XIV, Moscú, Museo Pushkin.
- Fig. 197. *Virgen de la Humildad*, Silvestro dei Gherarducci, después de 1350, Florencia, Accademia.
- Fig. 198. *Virgen de la Humildad con Santo Domingo y donante*, 1350-1355, Nápoles, Museo di Capodimonte.
- Fig. 199. *Virgen de Vyšehrad*, ca. 1360, procedente de la iglesia de los Santos Pedro y Pablo de Vyšehrad, Praga, National Gallery.
- Fig. 200. *Virgen de la Humildad*, Fra Paolo da Modena, ca. 1370, Modena, Galleria Estense.
- Fig. 201. *Virgen de la Humildad*, *Salterio anglo-catalán*, Ferrer Bassa, segundo cuarto del s. XIV, París, BnF, ms. lat. 8846, fol 153, salmo 97.
- Fig. 202. *Virgen de la Humildad*, taller de Ferrer Bassa, Suiza, colección Kisters.
- Fig. 203. *Nuestra Señora de Bell-lloc*, Jaume Serra, tercer cuarto del s. XIV, Palau de Cerdanya (Languedoc-Rosellón-Mediodía-Pirineos).
- Fig. 204. *Virgen de Tobed*, Jaume Serra, 1359, procedente de la iglesia de Santa María de Tobed, Madrid, Museo del Prado.
- Fig. 205. *Virgen de la Leche*, Jaume Serra, tercer cuarto del s. XIV, procedente de Penella (Cocentaina), Valencia, museo catedralicio.
- Fig. 206. *Virgen y Niño en la Gloria*, Jacopo di Cione, 1360-1365, Samuel H. Kress Collection.
- Fig. 207. *Virgen de la Humildad*, Llorenç Saragossa, 1363-1374, procedente de la ermita de Sta. Caterina, Torroella de Montgrí (Girona), Barcelona, Fundació Francisco Godia.
- Fig. 208. *Virgen de la Humildad*, Llorenç Saragossà, último cuarto del s. XIV, procedente de Albarracín, Barcelona, MNAC.
- Fig. 209. *Virgen de la Humildad*, *Retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antonio Abad* (detalle), taller de Llorenç Saragossà, último cuarto del s. XIV, procedente de Chelva (Valencia), Barcelona, MNAC.
- Fig. 210. *Virgen de la Humildad* (detalle de retablo), Llorenç Saragossà, último cuarto del s. XIV, Villahermosa del Río (Castellón), iglesia de San Bartolomé.
- Fig. 211. *Virgen de la Humildad*, ¿Llorenç Saragossà?, fines del siglo XIV, Valencia, iglesia del Salvador (desaparecida).

- Fig. 212. *Virgen de la Humildad*, armario litúrgico, fines del s. XIV, Elna (Languedoc-Rosellón-Mediodía-Pirineos), catedral.
- Fig. 213. *Virgen de la Humildad*, *Salterio-Horas*, 1370-1380, Francia, quizás Metz, Nueva York, Morgan Library, MS M.88 fol. 151r.
- Fig. 214. *Virgen de la Humildad con ángeles y un donante*, anónimo veneciano, ca. 1360, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- Fig. 215. *Virgen de la Humildad*, Caterino Veneziano, fines de la década de 1370, Cleveland Museum of Art.
- Fig. 216. *Virgen de la Humildad*, Francesco di Cenni, 1375-1380, Pedralbes (Barcelona), Colección Thyssen-Bornemisza.
- Fig. 217. Descanso en la huida a Egipto, *Retablo Grabow* (detalle), Maestro Bertram, 1383, Hamburgo, Kunsthalle.
- Fig. 218. *Virgen de la Humildad*, Caterino Veneziano, ca. 1380-1385, Worcester Museum (Inglaterra).
- Fig. 219. *Virgen de la Humildad*, Lippo di Dalmasio, ca. 1390, Londres, National Gallery
- Fig. 220. *Virgen de la Humildad con santos*, Taddeo di Bartolo, 1395, Budapest, Szépművészeti Múzeum.
- Fig. 221. *Virgen de la Humildad*, Jacopo di Cione, ca. 1380-1400, Londres, The Courtauld Collection.
- Fig. 222. *Virgen de la Humildad*, Lorenzo di Bicci, ca. 1400, Nashville (E.E.U.U.), Samuel H. Kress Col, Peabody College, Vanderbilt University.
- Fig. 223. *Virgen de la Humildad*, Carlo da Camerino, ca. 1400, Cleveland Museum of Art.
- Fig. 224. *Virgen de la Humildad*, *Retablo de la Virgen María* (detalle), Maestro de Cubells, fines del s. XIV-principios del s. XV, Tavernes Blanques (Valencia), Museo Lladró.
- Fig. 225. *Virgen de la Humildad* (detalle), Pere Nicolau, ca. 1400, Madrid, Museo del Prado.
- Fig. 226. *Virgen de la Consolación*, ss. XIV-XV, Jerez de la Frontera, iglesia de Santo Domingo.
- Fig. 227. *Virgen de la Humildad*, Jacopo della Quercia, ca. 1400, Washington, National Gallery.
- Fig. 228. *Jardincillo del Paraíso*, Maestro del Jardín del Paraíso, ca. 1410-1420, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

- Fig. 229. *Virgen del Rosal*, Stefano da Verona, ca. 1420-1435, Verona, Museo del Castelvecchio.
- Fig. 230. *Virgen en la Rosaleda*, Stefan Lochner, ca. 1440, Colonia, Walraf-Richartz-Museum.
- Fig. 231. *Virgen de la Humildad*, *Libro de Horas*, centro Francia, primer cuarto del s. XV, British Library, Harley ms. 2952, fol. 71v.
- Fig. 232. *Virgen de la Humildad*, *Libro de Horas*, centro Francia, primer cuarto del s. XV, British Library, Harley ms. 2952, fol. 115.
- Fig. 233. *Virgen de la Humildad*, *Libro de Horas*, ca. 1420, procedente de Bélgica, quizás Gante, Nueva York, Morgan Library, MS M.46, fol. 85v.
- Fig. 234. *Virgen de la Humildad*, Pietro di Domenico da Montepulciano, 1420, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 235. *Virgen de la Humildad*, *Retablo de san Miguel* (detalle), Bernat Serra, 1429-1431, procedente de la iglesia de San Miguel de La Pobla de Bellestar, Vilafranca, iglesia de Santa María.
- Fig. 236. *Virgen de la Humildad*, Domenico di Bartolo, 1433, Siena, Pinacoteca Nazionale.
- Fig. 237. *Virgen de la Humildad*, Fra Angelico, 1433-1435, Barcelona, MNAC.
- Fig. 238. *Virgen de la Humildad*, Giovanni di Paolo, ca. 1442, Boston, Museum of Fine Arts.
- Fig. 239. *Virgen de la Humildad*, Segon Mestre d'Estopanyà, ca. 1450, Barcelona, MNAC.
- Fig. 240. *Virgen de la Humildad*, Nicolás Falcó, 1500, Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Fig. 241. *Descando en la Huida a Egipto*, Adriaen Isenbrant, Gante, Museum voor Schone Kunsten.
- Fig. 242. *Descanso en la huida a Egipto*, Gerard David, ca. 1512-1515, Nueva York, Metropolitan Museum.

## 2. GLORIFICACIÓN DE LA VIRGEN

- Fig. 243. *Adoración de los Magos*, segunda mitad del s. II-segunda mitad del s. III, Roma, catacumba de Priscila, capilla griega.
- Fig. 244. *Anunciación y Adoración de los Magos*, ca. 432-440, Roma, Santa Maria Maggiore.

- Fig. 245. *Maria Regina*, primera mitad del s. VI, Roma, Santa Maria Antiqua.
- Fig. 246. *Coronación de María*, s. VI, Parenzo (Istria), basílica Eufrásica.
- Fig. 247. *Marina Regina*, fines del s. VI, Durrës (Albania), anfiteatro romano, capilla de San Asti.
- Fig. 248. *Maria Regina*, principios del s. VIII, procedente del oratorio del papa Juan VII en la basílica de San Pedro en Roma, Florencia, Museo de San Marcos.
- Fig. 249. *Madonna della Clemenza*, principios del s. VIII, Roma, Santa Maria in Trastevere.
- Fig. 250. *Maria Regina*, s. VIII-mediados del s. IX, Roma, San Clemente, iglesia baja.
- Fig. 251. *Maria Regina*, 826-843, San Vincenzo al Volturno (Molise), cripta de S. Epifanio.
- Fig. 252. *Maria Regina*, s. IX, Roma, Santa Prassede.
- Fig. 253. *Maria Regina*, ss. X y XI, Roma, San Sebastiano in Palatino (Santa Maria in Pallara).
- Fig. 254. *Maria Regina*, s. XI, Caserta (Campania), Sant'Angelo in Formis.
- Fig. 255. *Maria Regina*, s. XI, Ausonia (Lacio), fresco de la cripta.
- Fig. 256. *Maria Regina*, segunda mitad del s. XI, Ventaroli (Campania), Santa Maria in Foro Claudio, ábside.
- Fig. 257. *Maria Regina*, *Evangelario Bernward*, 1011-1014, Hildesheim (Baja Sajonia), biblioteca de la catedral, cod. 18.
- Fig. 258. *Maria Regina*, *Códice de Uta*, principios del s. XI, Regensburg, convento de Niedermünster, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cód. 13601.
- Fig. 259. *Quinidad de Winchester*, *Officia* de New Minster, principios del s. XI, Londres, British Museum, Cotton MS. Titus D XXVII, fol. 75.
- Fig. 260. *Maria Regina*, cubierta de libro, 1039-1054, Essen (Renania del Norte-Westfalia), biblioteca.
- Fig. 261. *Adoración de los magos*, escuela de Niccolò, 1122, Piacenza (Emilia-Romaña), catedral, lintel del portal norte.
- Fig. 262. *Juicio Final* (detalle), primeras décadas del s. XII, Autun (Borgoña), tímpano de la catedral de Saint Lazaire.
- Fig. 263. *Maria Regina*, *Comment. in Jeremiam*, ca. 1125, abadía Saint-Vaast, Arras, Dijon (Borgoña), ms. 130, fol. 104.
- Fig. 264. *Mare de Déu del Claustre*, Gilabert de Tolosa, 1163, procedente de Toulouse, Solsona (Lleida), catedral.



- Fig. 265. *Maria Regina*, 1123, Roma, Santa Maria in Cosmedin, pórtico.
- Fig. 266. *Maria Regina*, s. XII, Cápua, catedral (desaparecida).
- Fig. 267. *Maria Regina*, 1130-1138, Roma, palacio Laterano, capilla de San Nicolás.
- Fig. 268. *Maria Regina*, ca. 1130-1140, Roma, Santa Maria in Trastevere, ábside.
- Fig. 269. *Maria Regina*, 1149, sello de la abadía de Vicogne o *Casa Dei*.
- Fig. 270. *Maria Regina*, fines del s. XII, París, Notre-Dame, portal de Santa Ana.
- Fig. 271. *Maria Regina*, s. XII, Sessa Aurunca (Campania), iglesia rupestre de Santa Maria in Grotta.
- Fig. 272. *Marina Regina*, 1161, Roma, Santa Francesca Romana.
- Fig. 273. *Maria Regina*, 1180, Reims, catedral, portal norte, derecha.
- Fig. 274. *Adoración de los magos*, fines del s. XII, Estella (Navarra), San Miguel.
- Fig. 275. Reina del Cielo, *Salterio de Winchester*, mediados del s. XII-segunda mitad del s. XIII, Londres, British Library, Cotton MS Nero C IV, fol. 30r.
- Fig. 276. *Vierge Dorée*, segunda mitad del s. XIII, Amiens, catedral.
- Fig. 277. *Santa María del Sorbo*, principios del s. XIII, Campignano (Lazio).
- Fig. 278. *Virgen con el Niño*, Coppo di Marcovaldo, ca. 1265, Orvieto, procedente de Santa Maria dei Servi, Museo dell'Opera del Duomo.
- Fig. 279. *Coronación de María*, Jacopo Torriti, ca. 1295, Roma, Santa Maria Maggiore.
- Fig. 280. *Maria Regina entre san Jenaro y santa Restituta*, Lello da Orvieto, 1322, Nápoles, catedral, basílica de Santa Restituta.
- Fig. 281. *Maestà*, Ambrogio Lorenzetti, ca. 1336, San Galgano (Toscana), capilla de Montesiepi.
- Figs. 282 y 283. *Anunciación y Maestà* (detalle), Ambrogio Lorenzetti, ca. 1336, San Galgano (Toscana), capilla de Montesiepi.
- Fig. 284. *Virgen con el Niño entronizada y donante*, Carlo Crivelli, 1470, Washington, National Gallery of Art.
- Fig. 285. *Virgen de la Leche*, Maestro de Perea, fines del s. XIV-principios del s. XV, París, Musée des Arts Décoratifs.
- Fig. 286. *Virgen con el Niño y cuatro ángeles*, ca. 1510-1515, Gerard David, Nueva York, Metropolitan Museum.
- Fig. 287. *Cristo corona a su madre*, cáliz, s. XIV, iglesia de Vädö (Suecia).

- Fig. 288. *Cristo corona a su madre*, patena, s. XIV, iglesia de Alunda (Suecia).
- Fig. 289. *Cristo corona a su madre*, 1321, Hildesheim (Baja Sajonia), capilla de Santa Ana, tímpano.
- Fig. 290. *Cristo corona a su madre*, segunda mitad del s. XIV, Gau-Bischofsheim (Renania-Palatinado).
- Fig. 291. *Madonna Della Cintola*, Giovanni Pisano, atr., 1312-1313, Prato, catedral di Santo Stefano, capella della Sacra Cintola.
- Fig. 292. *Adoración de los magos* (detalle), s. XIV, Tarragona, catedral, fachada principal.
- Fig. 293. *Mare de Déu de la Serra*, Pere Bonneuil (atribuido), antes de 1324, Montblanc (Tarragona).
- Fig. 294. *Cristo corona a su madre*, Jaume Cascalls, ca. 1350, Vilajoan (Girona), paradero desconocido.
- Fig. 295. *Marede Déu de Boixadors*, 1350-1370, proviene de Boixadors (Barcelona), Vic, Museu Episcopal.

## SEGUNDA PARTE.

### PRESENCIA ESCULTÓRICA DE LA VIRGEN EN EL REINO DE VALENCIA

#### 3. ANTES DE LA MADRE DE DIOS

- Fig. 296. Alciati, A., *Emblematum liber*, Augsburgo (Baviera), 1531, fol. D8v, pp. 222, 225.
- Fig. 297. Alciati, A., *Emblematum libellus*, París, 1534, p. 81, pp. 224f.
- Fig. 298. *Emblemata*, Lyon, 1548, p. 11, p. 225.
- Fig. 299. *Diverse imprese*, Lyon, 1549, p. 9, p. 226.
- Fig. 300. *Emblematum libri duo*, Lyon, 1554, p. 80.
- Fig. 301. Alciati, A., *Emblemata*, Padua, 1618, p. 18, p. 226.
- Fig. 302. Baudoin, J., *Recueil d'Emblemes Divers*, París, 1638, p. 518, p. 227.
- Fig. 303. Herma.
- Fig. 304. *Mercurio*, s. I d. C., procedente de l'Alter (Chilches), Burriana (Castellón de la Plana), Museo Municipal.

- Fig. 305. Mercurio, patrón de los comerciantes, San Agustín, *La Ciudad de Dios*, 4, 11, La Haya, MMW, 10 A 11, fol. 197r.
- Fig. 306. Hércules en la encrucijada, Brant, S., *The Shyp of Folys*, Londres, 1509, cclii.
- Fig. 307. Cruz, Courgoul, Puy-de-Dôme (Auvernia).
- Fig. 308. Cruz de Salles-Curan, Aveyron (Languedoc-Rosellón-Mediodía-Pirineos).
- Fig. 309. Túmulo bajo la cruz, Cruz de Tyr, Saint-Bonnet-le-Chastel (Auvernia).
- Fig. 310. *Cruz de ferro*, León, Monte Irago, camino de Santiago.
- Fig. 311. *Tumba de John de Burg y Catherine Engayne*, s. XIV, Burrough Green (Inglaterra), iglesia de San Agustín.

#### **4. DATACIÓN Y ANÁLISIS FORMAL DE LAS IMÁGENES DEVOCIONALES DE LA VIRGEN Y OTRAS ESCULTURAS**

- Fig. 312. *Santa María de Carlet*, s. XIV, Carlet (Valencia), iglesia parroquial de la Asunción.

#### **5. DATACIÓN Y ANÁLISIS FORMAL DE LAS IMÁGENES DEVOCIONALES DE LA VIRGEN Y OTRAS ESCULTURAS**

- Fig. 313. Lugar de la Venta de la Contienda, Siete Aguas (Valencia).
- Fig. 314. *Creu de Pandols* en el camino viejo de Càlig y la vía pecuaria entre los términos de Càlig y Benicarló (Castellón de la Plana). Al fondo, el “camí de la Volta”.
- Fig. 315. Término de Benicarló en 1236 con la *creu de Pandols*, sobre un mapa publicado en Constante Lluch, J. L., *Benicarló i el seu terme municipal*, Benicarló, Alambor, 2002.
- Fig. 316. Término municipal de Benicarló en 1326 con la *creu de Pandols*, sobre un mapa publicado en Constante Lluch, J. L., *Benicarló i el seu terme municipal*, Benicarló, Alambor, 2002.
- Fig. 317. *Creu dels Armaus*, entre los términos de Xàtiva y Bellús (Valencia).
- Fig. 318. Mojón de la Valldigna, término de Cullera (Valencia).
- Fig. 319. Escudo del mojón de la Valldigna, s. XVI, Cullera (Valencia), Museo de Historia y Arqueología.

- Fig. 320. Cruz del camino del Grao, *Vista de Valencia* (detalle), Anthonie van den Wijngaerde, 1563, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 41, fol. 1.
- Fig. 321. Fuste de cruz en el pórtico de la ermita de Santa Ana, Xàtiva (Valencia), Archivo del Museo Municipal.
- Fig. 322. Xàtiva medieval con la localización de las cruces de los siglos XIV-XVI.
- Fig. 323. Portal de Sant Francesc, cruz y cadalso, *Vista de Xàtiva* (detalle), Anthonie van den Wijngaerde, 1563, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 41, fol. 70.
- Fig. 324. Cruz con el Agnus Dei, s. VII, Xàtiva (Valencia), Museo Municipal.
- Fig. 325. Guerras civiles en tiempos de Graco, *Mare historiarum*, ca. 1447-1445, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 4915, fol. 149r.
- Fig. 326. Virgen de los Desamparados, grabado de procedencia catalana, en Aparicio Olmos, E. M., *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y sus precedentes históricos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968, fig. 16b.
- Fig. 327. Horca en la plaza del Mercado de Valencia, Manceli, A., *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, 1608 (detalle).
- Fig. 328. Término municipal de Benicarló en 1326 con la *creu de Pandols* y los restos de dos de las cruces mencionadas por Viciano. Mapa publicado en Constante Lluch, J. L., *Benicarló i el seu terme municipal*, Benicarló, Alambor, 2002.
- Fig. 329. Piedra miliario a 2 km. de la carretera de Traiguera a Sant Rafel. Debía marcar la milla 27 desde Tortosa. Ha sido utilizada como base para una cruz y como indicador de camino, tal como revela la inscripción que sustituyó a la romana.
- Fig. 330. Indicador en la base de la cruz del camino de Traiguera en La Jana (Castellón).
- Fig. 331. *Retablo de la Virgen de Montserrat* (tabla central), Martín Bernat, fines del s. XV, Zaragoza, iglesia de San Miguel de Alfajarín.
- Fig. 332. *Virgen de Montserrat*, primer tercio del s. XVII, alabastro, procedente del convento de la Merced de Valencia, Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Fig. 333. Iglesia de San Jaime, El Coratxà, Tinença de Benifassà (Castellón de la Plana).

## 6. LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE MARÍA EN LA IMAGINERÍA ESCULTÓRICA VALENCIANA

- Fig. 335. *Virgen de la Esperanza*, 1330-1350, Morella (Castellón de la Plana), convento de San Francisco.

- Fig. 336. *Virgen Niña*, 1330-1350, procedente del convento de San Francisco de Morella, col. part.
- Fig. 337. *Coronación de la Virgen*, segunda mitad del s. XIV, Valencia, capilla del Santo Cáliz de la catedral.
- Fig. 338. *Coronación de la Virgen*, mediados del s. XV, Xàtiva (Valencia), capilla del Hospital Real.
- Fig. 339. *Coronación de la Virgen*, siglo XIV, Morella, puerta de los Apóstoles de la iglesia arciprestal de Santa María.
- Fig. 340. *Tránsito de la Virgen*, Alejo de Vahía, ca. 1490, Valencia, Museo catedralicio.
- Fig. 341. *Virgen de la Asunción*, Elche (Alicante), basílica de Santa María, desaparecida.
- Fig. 342. *El Niño bendice a la Virgen*, mediados del s. XIV, Sant Mateu (Castellón de la Plana), iglesia arciprestal.
- Fig. 343. *Coronación de la Virgen*, s. XV, Sant Mateu (Castellón de la Plana), iglesia arciprestal.
- Fig. 344. Virgen de la Leche, pila de agua realizada a partir de un capitel vaciado (detalle), s. XIII, Xàtiva (Valencia), ermita de Sant Feliu.
- Fig. 345. Reproducción de la *creu de la Placeta* de Castellfort (Castellón de la Plana).
- Fig. 346. Cruz procesional, taller de Morella, último cuarto del s. XIV, Benicarló (Castellón de la Plana), iglesia parroquial de San Bartolomé.
- Fig. 347. *Juicio Final* (detalle), principios del s. XV, Morella (Castellón de la Plana), coro alto de la iglesia arciprestal de Santa María.
- Fig. 348. *Virgen de la Misericordia*, reproducción de una clave de bóveda del s. XV, Valencia, pasillo de acceso a la capilla del santo Cáliz de la catedral.
- Fig. 349. *Virgen de la Misericordia*, clave de bóveda, finales del s. XV, Valencia, capilla de la Lonja.
- Fig. 350. *Virgen de la Misericordia*, finales del s. XV, Xàtiva (Valencia), fachada del Hospital Real.

## 8. LEYENDAS Y TRADICIONES

- Fig. 351. Hallazgo de la Virgen del Don de Alfafar, grabado del s. XIX.
- Fig. 352. Virgen de Sales con la representación de su hallazgo.

- Fig. 353. Cómo la Virgen María tocó la mejilla del labrador con su mano y cómo su forma quedó grabada, *Crónica de Lucca*, Giovanni Sercambi, ca 1400, Lucca, Archivio di Stato, ms. 616, fol. 300.
- Fig. 354. *Virgen de Monteolivete*, s. XIV, Valencia, iglesia parroquial de Nuestra Señora de Monteolivete.
- Fig. 355. *Virgen de Gracia*, s. XIV, Valencia, iglesia parroquial de San Agustín.
- Fig. 356. *Virgen de la Vela*, s. XV, Valencia, monasterio de la Trinidad.
- Fig. 357. Cantiga 162, *Cantigas de Santa María*, Alfonso, X el Sabio, s. XIII, código j. b. 2 de El Escorial.

## 9. ESPACIO Y CULTO A LA VIRGEN

- Fig. 358. *Peto de ánimas* en la base de un *cruceiro*: las almas salen de una especie de caldero, el *peto* se encuentra ante el relieve, Punxín (Ourense), San Xoán de Ourantes.
- Fig. 359. *Peto de ánimas* en un miliario romano, Foncuberta, San Pedro de Maceda, Maceda (Ourense).
- Fig. 360. *El triunfo de la muerte* (detalle), Pieter Brueghel, el Viejo, 1562, Madrid, Museo del Prado.
- Fig. 361. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, *Les très riches heures du duc de Berry*, hermanos Limbourg, 1411-1416, Chantilly (Picardía), Museu Condé, Ms. 65, fol. 86v.
- Fig. 362. Pequeño cementerio de campo, CI, I. R. H. T., *Missel de Philippe de Luxembourg*, s. XV, Le Mans (País del Loira), Bibliothèque municipale, ms. 254, fol. 54.
- Fig. 363. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Oficio de difuntos, *Libro de horas (uso de Roma)*, La Haya, Koninklijke Bibliotheek, 74 G 22, fol. 148.
- Fig. 364. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Oficio de difuntos, *Procesional*, La Haya, Koninklijke Bibliotheek, 78 J 44, fol. 109v.
- Fig. 365. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, *Libro de horas de María de Borgoña*, Gante, ca. 1480, Berlín, Kupferstichkabinett, 78 B 12, fol. 220v.
- Fig. 366. Los tres vivos y los tres muertos, *Breviarium Grimani*, Gerard Horenbout, ca. 1510-1520, Venecia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. XI 67, fol. 449v.
- Fig. 367. Linterna de muertos y fresco de san Cristóbal, principios del s. XIII, Saint-Junien (Lemosín).
- Fig. 368. San Cristóbal, s. XIV, Xàtiva (Valencia), iglesia de San Pedro.

- Fig. 369. San Cristóbal, primera mitad s. XIV, Xàtiva (Valencia) ermita de San Félix.
- Fig. 370. San Cristóbal, s. XV, Morella (Castellón de la Plana), iglesia arciprestal de Santa María.
- Fig. 371. San Cristóbal, Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Fig. 372. San Cristóbal, Toledo, iglesia de San Román.
- Fig. 373. San Cristóbal, Las Palmas de Gran Canaria, catedral de Santa Ana.
- Fig. 374. Cantiga 96, *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, el Sabio, s. XIII, códice j. b. 2 de El Escorial, fol. 34r.
- Fig. 375. Cantiga 124, *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, el Sabio, s. XIII, códice j. b. 2 de El Escorial.
- Fig. 376. *Retablo de San Martín* y detalle de la Misa de san Martín, Joan Reixach, ca. 1460, Segorbe (Castellón de la Plana), Museo catedralicio.
- Fig. 377. *Santa Cena* y detalle de la Eucaristía, Maestro de Borbotó, principios del s. XVI, Bocairent (Valencia), Museo de la iglesia parroquial.
- Fig. 378. *Retablo de Marinyans*, ca. 1342, Serdinyà (Languedoc-Rosellón-Medioldia-Pirineos), iglesia parroquial.
- Fig. 379. *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges, ca. 1349-1350, Barcelona, MNAC.
- Fig. 380. *Retablo de Guerau de Castellvert*, Maestro de Xàtiva, ca. 1490-1505, Xàtiva (Valencia), iglesia de San Pedro.
- Fig. 381. *Retablo de la Transfiguración*, Maestro de Borbotó, 1516, Xàtiva (Valencia), Museo Municipal.
- Fig. 382. *Juicio Final con la Misa de San Gregorio* (detalle), Maestro de Artés, fines del s. XV-principios del s. XVI, Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Fig. 383. Misa de san Gregorio, *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges (detalle), ca. 1349-1350, Barcelona, MNAC.
- Fig. 384. Misa de san Lucas, *Retablo de san Lucas* (detalle), Maestro de San Lucas, 1454-1460, Segorbe (Castellón de la Plana), Museo Catedralicio.
- Fig. 385. *Verónica de Cristo y Virgen con el Niño*, icono bifaz, siglo XV, Valencia, catedral.
- Fig. 386. *Verónica de Cristo y Virgen con el Niño*, icono bifacial, siglos XIII-XIV, Valencia, iglesia de San Martín, desaparecida.
- Fig. 387. *Verónica de Cristo y de la Virgen*, icono bifacial, siglo XV, Pego (Alicante), iglesia parroquial.

Fig. 388. *Eccehomo y Dolorosa*, icono bifacial, Juan de Juanes, ca. 1550-1560, L'Alcúdia (Valencia), parroquia de San Andrés.

Fig. 389. *Retablo eucarístico del convento de la Puridad*, Nicolás Falcó; Pablo, Onofre y Damián Forment, fines del s. XV-principios del s. XVI, Valencia, Museo de Bellas Artes.

Fig. 390. *Virgen de Orito*, s. XVI, Monforte del Cid (Alicante), santuario de Nuestra Señora de Orito.



## Bibliografía y fuentes

Sobre la bibliografía, cabe advertir que no se han incluido los capítulos de libros cuando dos o más estaban relacionados con el tema que nos ocupa, sino la obra general. En las citas a pie de página, por el contrario, se especifica el capítulo concreto. Si sólo una parte del texto era de interés, en ese caso, el capítulo sí que aparece relacionado en la lista bibliográfica.

En relación con las fuentes, consta la primera edición de cada obra, con el propósito de ubicarla temporalmente, y entre paréntesis la edición que hemos manejado para este trabajo.

Respecto a los archivos, hacemos constar únicamente aquí aquellos citados en el texto. Quedan fuera los que no han aportado documento alguno a la investigación, pese a haber sido consultados, como el Archivo de la Catedral de Segorbe.

### BIBLIOGRAFÍA

Agulló Pascual, B., “El arte en el convento”, *Convento de San Sebastián Mártir. Franciscanos, Cocentaina*, Cocentaina, 2004.

Alanyà i Roig, J., *Urbanisme i vida a la Morella medieval (segles XIII-XV)*, Ayuntamiento de Morella, 2000.

Alarcón Román, C., “Clasificación y fuentes de la leyenda de Montserrat”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 12 (2007), pp. 5-28 <<http://revistas.ucm.es>> 11-7-2015.

Albert-Llorca, M., *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, París, Gallimard, 2002.

Albert-Llorca, M., “La fabrique du sacré. Les vierges ‘miraculeuses’ du pays valencien”, *Genèses* 17 (1994), pp. 33-51.

Alcoy, R.; Beseran, P., *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007 <<http://books.google.es>> 16-9-2013.

Aldana, S., *La Llotja de València*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Consorci d'Editors Valencians, 1988.

Alejos Morán, A., “Nuestra Señora del Socorro de Valencia. Variantes iconográficas”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 11 (1993), pp. 9-21 <<http://www.fuesp.com>> 22-8-2013.

Alejos Morán, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Patronato José M<sup>a</sup> Quadrado, 1977, vol. 1.

Alejos Morán, A., *Arte. Eucaristía. Valencia*, tesis doctoral (extracto), Valencia, 1974.

Alexandre-Bidon, A.; Treffort, C. (dirs.), *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993.

Alvar, J. et al., *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Madrid, Cátedra, 2007.

Amici delle Catacombe, Sezione italiana, *Maria 'Mater Dei' nelle catacombe e nella Basilica Liberiana*, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1931.

Andaloro, M., “I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine costantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina”, *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, Bonn, 1986, vol. 3, pp. 103-112.

Andersson, A., “Kristusbarnet kröner sin moder. Ett motiv ur Caesarius av Heisterbachs Dialogus Miraculorum i svensk 1300-talskonst?”, *Forn Vännen. Journal of Swedish Antiquarian Research*, 52 (1957), pp. 78-81 <<http://samla.raa.se>> 12-4-2013.

Antón Andrés, A., “¿Milagro o superchería?”, *Ababol*, 29 (2002), pp. 30-35.

Aparicio Olmos, E. M., *La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, Gráficas Marí Montañana, 2010.

Aparicio Olmos, E. M., *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y sus precedentes históricos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968.

Aparicio Olmos, E. M., *Ntra. Sra. de los Desamparados, patrona de la Región Valenciana*, Valencia, Antigua y Real Archicofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, 1962.

Arasa i Gil, F., “El mil·liari de la Jana. Anotacions sobre els mil·liaris del Baix Maestrat”, *La Pedralta. Butlletí d'Informació de l'Associació Janenca de Cultura*, 25 (2005), pp. 6-8.

Arasa i Gil, F., “Dos nous mil·liaris de Traiguera (el Baix Maestrat) i la Vall d'Alba (la Plana Alta)”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 17 (1996), pp. 565-567.

- Arazo, M. A.; Jarque, F., *Campanar*, Valencia, Ajuntament de València, 1998.
- Arias Miñana, J. E., “Al ducat de Joan II de Navarra l’estrela local de Gandia ja eixia per dalt del llenç de muralla”, *Huygens. Boletín Oficial de la Asociación Astronómica de La Safor*, 63 (nov.-dic. 2006), pp. 18-24.
- Arias Miñana, J. E., “La deformidad *caudata* de la estrella heráldica de Gandía identifica la *nova* 1572”, en *Trabajos de arqueoastronomía. Ejemplos de África, América, Europa y Oceanía*, Gandía, Agrupación Astronómica de La Safor, 2006, pp. 13-40.
- Ariño Villarroya, A., *Temes d’etnografia valenciana*. 4. Festes, Rituals i Creences, Valencia, Institució Alfonso el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, 1988.
- Arx. Arxivística i Arqueologia S. L., *Catálogo de bienes protegidos de La Salzadella*.
- Azcárate, J. M. de, “La Portada de las Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago”, *Archivo Español de Arte*, 36, 141 (en.-mar. 1963), pp. 1-20.
- Badenes Almenara, J. S., “La batalla de El Puig y la conquista de Valencia”, *Medieval*, 10, pp. 78-89.
- Badenes Almenara, J. S., *El castell de la Patà i el naiximent del Puig de Santa Maria*, El Puig, Fundació Pública Municipal per a la Cultura, l’Educació, la Joventut i l’Esport del Puig, 2004.
- Baert, B., “*In hoc vinces*. Iconography of the stone cross in the parish church of Kelloe (Durham, ca. 1200)”, en *Acta Archaeologica Lovaniensia, Monographiae* 8, Lovaina, Leuven University Press, 1995, pp. 341-362.
- Balbás, J. A., *La Virgen del Lidón*, Castellón, 1980.
- Barceló Torres, M. C., *Minorías islámicas en el País Valenciano. Historia y dialecto*, València, Universitat de València, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1984.
- Barnay, S., *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid, Encuentro, 1999.
- Baron, F., “La Vierge couronné par l’Enfant, et foulant aux pieds uns sirène”, *Les fastes du gothique*, París, 1981.
- Barré, H., “La Royauté de Marie du XIIe siècle en Occident”, *Maria et Ecclesia*. 5. *Mariae Potestas Regalis in Ecclesiam*, Roma, Pontificia Academia Mariana Internationalis, 1959, pp. 93-119.
- Barré, H., “La Royauté de Marie pendant les neuf premiers siècles”, *Recherches de science religieuse*, 29 (1939), pp. 129-162.
- Barreda i Edo, P.-E., “Les creus de terme de Benassal”, *Centro de Estudios del Maestrazgo*, 35 (jul.-sept. 1991), pp. 39- 46.

- Barreda i Edo, P.-E., *Benassal. Recull bibliogràfic de textos*, 1999, vol. 2, pp. 425-446.
- Bastardes, A., *Les creus al vent*, Barcelona, Millà, 1983.
- Baudoin, J., *Les croix du Massif Central*, Nonette, Créer, 2000.
- Beitz, E., *Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst*, Augsburg, Dr. Benno Filser, 1926 <<http://de.wikisource.org>> 29-4-2013.
- Belting, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009.
- Belting, H., *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.
- Belting, H., *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New Rochelle, Aristide D. Caratzas, 1990.
- Beltrán i Girona, R., “Les creus de terme (peirons) de Les Coves de Vinromà”, *Tossal gros*, 98 (nov.-dic. 2004), pp. 57-60.
- Beltrán, A.; Marco, F., “La Mare de Déu del Lledó. Estudio arqueológico”, *Butlletí del Centre d'Estudis de la Plana*, 9 (en.-mar. 1987), pp. 7-66.
- Benito Doménech, F.; Gómez Frechina, J. (dir. científica), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, cat. exp., Museo de Bellas Artes de Valencia, 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.
- Benson, G. W., *The cross. Its history and symbolism*, Nueva York, Harcher Art Books, 1983.
- Bergman, R., “The Earliest Eleousa. A Coptic Ivory in the Walters Art Gallery”, *The Journal of the Walters Art Gallery*, 48 (1990), pp. 37-56.
- Besó Ros, A., *Als peus de l'olivera. La presència de la Verge Maria en la història d'Alaquàs sota la invocació de Mare de Déu de l'Olivar*, Alaquàs, Parròquia Mare de Déu de l'Olivar, 2001.
- Besó Ros, A., “La capella de l'antic convent de la Nostra Senyora de l'Olivar d'Alaquàs. Aspectes històrics i artístics”, *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 13 (1994), pp. 35-58.
- Betí Bonfill, M., *San Mateo, Benifazà y Morella. Notas históricas*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1977.
- Betí Bonfill, M., *El pintor cuatrocentista Valentín Montoliu*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1927.
- Betí Bonfill, M., “Los Santalinea. Orfebres de Morella”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 8 (1927), pp. 285-298.
- Biblioteca Electrónica Cristiana <<http://multimedios.org>> 2-2-2013.

Blasco Carrascosa, J. A.; Mas Sánchez, S.; Ruiz de la Fuente, C., *Siete Aguas. Un estudio histórico-geográfico*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1973.

Blasco i Ortí, M., “Anàlisi històrica d’una llegenda. La troballa de la Mare de Déu de la Salut”, *Camí Fondo* (1997), p. 52.

Blasone, P., *Marian Icons in Rome and Italy*, 2008 <<http://es.scribd.com>> 17-7-2014.

Blaya Estrada, N., *Orient en Occident. Antiques icones valencianes*, cat. exp., Valencia, Fundació Bancaixa, 2000.

Blaya Estrada, N., “La Virgen de la Humildad. Origen y significado”, *Ars Longa*, 6 (1995), pp. 163-171.

Boespflug, F., “*La Trinité à l’heure de la mort. Sur les motifs trinitaires en contexte funéraire à la fin du Moyen Âge (m. XIV<sup>e</sup>-déb. XVI<sup>e</sup> siècle)*”, *Cahiers de recherches médiévales*, 8 (2001), pp. 87-106-xi <<http://crm.revues.org>> 26-6-2009.

Boix, V., *Valencia histórica y topográfica*, 2 vols., Valencia, Imprenta de J. Rius, 1862.

Boto Varela, G., “Cenit y eclipse de la mujer apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media”, *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, 15 (2002-2003), pp. 53-86.

Bovini, G., *L’immagine della vergine nelle opere d’arte ravennati d’età paleocristiana*, Ravenna, Università degli Studi di Bologna, 1975.

Bowen, B. C. “Mercury at the Crossroads in Renaissance Emblems”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 48 (1985), pp. 222-229.

Brown, T., “The Triple Gateway”, *Folklore*, 77, 2 (verano 1966), pp. 123-131.

Bruyne, D. de, “L’origine des processions de la Chandeleur et des Rogations a propos d’un sermon inédit”, *Revue bénédictine*, 34 (1922), pp. 14-26.

Burguera y Serrano, A. de C., *La milagrosa imagen de Nuestra Señora la Virgen de Sales y su magnífico santuario*, Madrid, 1920 (Sueca, Llibreria de San Pere, 2002).

Burns, R. I., *El regne croat de València. Un país de frontera al segle XIII*, Valencia, Tres i Quatre, 1993.

Burns, R. I., *Colonialisme medieval. Explotació postcroada de la València islàmica*, Valencia, Tres i Quatre, 1987.

Burns, R. I., *El reino de Valencia en el siglo XIII. Iglesia y sociedad*, Valencia, Del Senia al Segura, 1982.

Burns, R. I., “The Spiritual Life of Jaume the Conqueror King of Arago-Catalonia, 1208-1276, Portrait and Self-portrait”, en *Jaime I y su época*, X Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, vol. 1, pp. 323-357.

Bynum, C. W., *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, 1987.

Bynum, C. W., *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.

Camarena Mahiques, J., “Reconquista y repoblación en la comarca de Gandía”, *Jaime I. Conquista y repoblación del Reino de Valencia*, Gandía, Academia de Cultura Valenciana, 1986, pp. 109-127.

Camille, M., *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000.

Camille, M., *Gothic art. Visions and revelations of the medieval world*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1996.

Camille, M., “Seeing and reading. Some visual implication of medieval literacy and illiteracy”, *Ars History*, 8, 1 (mar. 1985), pp. 26-49.

Campos, J., “Elementos míticos en una advocación mariana. La Virgen del Lledó”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 61 (1985), pp. 437-452.

Campos, J., “Elementos míticos en una advocación mariana. La Virgen del Lledó. II”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 56 (1980), pp. 91-97.

Campos, J., “Elementos míticos en una advocación mariana. La Virgen del Lledó”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 55 (1979), pp. 129-144.

Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *Religiosidad Popular en España*, Actas del Simposium II, del 1 al 4 de octubre de 1997, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2 vols., San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Servicio de Publicaciones, 1997.

Canalda, S.; Narváez, C.; Sureda, J. (eds.), *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, 2011, pp. 243-258.

Canet, I., “Fisonomía d’una vila. L’urbanisme medieval de Gandia”, *Sucre i els Borja. La canyamel del ducs*, cat. exp., Valencia, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, Gandia, Ajuntament de Gandia, 2000, pp. 201-208.

Carboneres, M., *Nomenclátor de las puertas, calles y plazas de Valencia. Con los nombres que hoy tienen y los que han tenido desde el siglo XIV hasta el día, noticia de algunas lápidas antiguas que aun hoy existen y varios datos históricos referentes á dicha ciudad*, Valencia, Imprenta del Avisador Valenciano, 1873.

Cardells Martí, F., *Organització del territori i cultura material a l’Horta de València (S. XV)*, tesis doctoral, Universitat de València, 2002.

Cardona, S., *Iniciación a la Historia de Oliva*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva, 1988.

Caro Baroja, J., *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid, Instituto de Estudios

Políticos, 1957.

Carreras y Candi, F. (dir.), *Geografía general del reino de Valencia*, 5 vols., Barcelona, Alberto Martín, 1918-1922.

Carreres Zacarés, S. “Cruces terminales de la ciudad de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 14 (1928), pp. 65-83.

Carreres Zacarés, S., “Cruces terminales de la ciudad de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 13 (1927), pp. 83-128.

Carroll, M., *The Cult of the Virgin Mary. Psychological origins*, Princeton University Press, 1986.

Casabán, T., *Breve descripción historic religiosa de la villa de Alacuás con novena y gozos a la Virgen del Olivar*, Valencia, Imprenta de Manuel Alufre, 1899.

Castel, Y. P., *Atlas des croix et calvaires du Finistère*, Quimper, Société archéologique du Finistère, 1980, pp. 10-19.

Castelao, A., *As cruces de pedra na Bretaña*, Vigo, Galaxia, 1992.

Castelao, A., *As cruces de pedra na Galiza*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1990.

Castell Bomboí, J., *Santa María del Rebollet, patrona canónica de la ciudad de Oliva*, Oliva, J. Castell, 2000.

Catalá Gorgues, M. A., “Escultura medieval”, Aguilera Cerni, V. (dir.), *Historia del Arte Valenciano*. 2. La Edad Media. El gótico, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1988.

Catalá Vila, J. F., *Mare de Déu del Do. Patrona d'Alfagar*, Alfagar, Ajuntament d'Alfagar, 2005.

Catalá Vila, J. F., *Crónicas de Alfagar*, Ayuntamiento de Alfagar, 2002.

*Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1983.

Caviness, M. H., *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle, and Scopic Economy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.

Cebrián Molina, J. L., “La creu gòtica de Meliana”, *Recull d'estudis sobre Meliana. 1986-1997*, Meliana, Institut Municipal de Cultura, 1998, pp. 61-68.

Cebrián Molina, J. L., “La creu gòtica del Camí Reial de Valencia”, *Xàtiva. Fira d'Agost* (1987), pp. 43-53.

Cerdà Garriga, M. M., “Las imágenes de María en el gótico mallorquín. Tipologías y variantes iconográficas”, *Eikon/Imago*, 3 (2013), pp. 147-188.

Chabás, R., *El milagro de Luchente y los corporales de Daroca. Relaciones y documentos estudiados*, Valencia, 1905.

Christian, W., "Six Hundred Years of Visionaries in Spain. Those Believed and Those Ignored", en Hanagan, M.; Page, L.; Brake, W. (ed.), *Challenging Authority. The Historical Study of Contentious Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 107-199.

Christian, W., "De los santos a María. Panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días", en Lisón Tolosana, C. (ed.), *Temas de antropología española*, Symposium antropológico social celebrado en Puertomarín (Lugo), del 3 al 9 de noviembre de 1974, Torrejón de Ardoz, Akal, 1976, pp. 49-105.

Christian, W., *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton University Press, 1981 <<http://libro.uca.edu/christian/apparitions.htm>> 12-8-2008.

Churchill Semple, E., "The Templated Promontories of the Ancient Mediterranean", *Geographical Review*, 17, 3 (jul. 1927), pp. 353-386.

Cinctorres, Tortosa, Cinctorres Club, 1999, vol. 1.

Cid López, R., "Benicarló XXII. Apuntes para la historia", *Benicarló Actual*, 24 (jul. 1973), p. 2.

Cid López, R., *Apuntes para la historia de Benicarló. I*, Benicarló, Caixa Rural, 2000.

Cohen, K., *Metamorphosis of a death symbol. The transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, Londres, University of California Press, 1973.

Company, X., *La Seu-Colegiata de Santa María de Gandía*, Gandía, Amics de la Seu, 2002, vol. 2.

Constante Lluch, J. L., *Benicarló i el seu terme municipal*, Benicarló, Alambor, 2002.

Contenson, M. L. de, "Le dict des trois morts et des trois vifs d'Ennezat (Puy-de-Dôme). Aspects iconographiques et littéraires", en Duchet-Suchaux, G. (dir.), *L'iconographie. Etudes sur le rapport entre textes et images dans l'Occident médiéval*, París, Le Léopard d'Or, 2001.

Corti, F., "Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María", en *El Mediterráneo y el Arte Español*, Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, del 9 al 12 de septiembre 1996, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1998, pp. 8-13.

Corbín Carbó, J. M., *Siete Aguas y sus cosas*, Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 2003.

Corblet, J., *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de l'eucharistie*, París, 1885-1886, vol. 1.

Corell Vicent, J., "La 'cruz de término', de Foios. Su recuperación y restauración", *Archivo de Arte Valenciano*, 65 (1984), pp. 85-87.

Cots Morató, F. de P., "Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (ss. XIV-XX)", *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 47-74.



- Crooke, W., "Burial of Suicides at Cross-Roads", *Folklore*, 20, 1 (1909), pp. 88-89.
- Cuevas, C., *El pensamiento del Islam. Contenido e Historia. Influencia en la Mística española*, Madrid, Istmo, 1972.
- CULTURARTS IVC+R, *Anónimo del siglo XV. Nuestra Señora del Llosar. Parroquia de Santa María Magdalena. Vilafranca del Cid. Castellón*, s/f.
- CULTURARTS IVC+R, *Imagen de Ntra. Sra. de los Desamparados. Investigación, conservación y restauración del patrimonio cultural de la Comunitat Valenciana. Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Valencia*, s/f.
- CULTURARTS IVC+R, *Nuestra Señora de la Naranja. Iglesia de Nuestra Señora del Pópulo. Olocau del Rey. Castellón*, s/f.
- CULTURARTS IVC+R, *Restauración de Patrimonio Histórico. Nuestra Señora de la Leche. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Torres Torres*, s/f.
- CULTURARTS IVC+R, *Virgen del Castillo. Parroquia de los santos Juanes. Cullera*, s/f.
- De Madrid, fr. I., "La orden de san Jerónimo. Historia, espíritu y espiritualidad. Servicio a la Iglesia y a la sociedad", en Mateos Gómez, I.; López-Yarto Elizalde, A.; Prados García, J. M., *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*, Madrid, Encuentro, 1999.
- De Rossi, G. B., *Imagini scelte della B. Vergine Maria tratte dalle catacombe romane*, Roma, 1863.
- Díaz Manteca, E., *Les Coves de Vinromà. Una vila del Maestrat historic*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 2002.
- Díez Pérez, J., *Torres Torres. Luces y sombras*, Valencia, Graficsval, 2004.
- Díez Pérez, J., *Torres Torres. Apunte histórico*, Ayuntamiento de Torres Torres, 1992.
- Divine mirrors. The Virgen Mary in the visual arts*, Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 2001.
- Doménech García, S., "Pulsiones, afectos y deseos. Las imágenes-reliquia de Cristo y las expectativas en la modernidad", en García Mahiques, R.; Doménech García, S., *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico*, Anejos de Imago, IV, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 59-72.
- Domingo Iranzo, E., *Historia de la Villa de Siete Aguas*, Valencia, 2001.
- Domínguez Rodríguez, A., "'Compassio' y 'Co-redemptio' en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final", *Archivo Español de Arte*, 61, 281 (en.-mar. 1998), pp. 17-35.
- Domínguez, M., "Un sermón del siglo XVII", *Llibres de Festes de la Verge de la Salut*, 1985, pp. 19-21.

Doñate Sebastián, J. M., “Cruces de término”, *Datos para la Historia de Villareal*, Valencia, Anubar, 1975, vol. 3, pp. 107-114.

Duby, G., *Historia de las mujeres en occidente*. 2. La Edad Media, Madrid, Santillana, 1991.

Durán Cañameras, F., “La escultura medieval en el reino de Valencia”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 13 (sept.-dic. 1945), pp. 115-127; 15 (mayo-ag. 1946), pp. 83-94; 16 (sept.-dic. 1946), pp. 178-184; 17 (en.-abril 1947), pp. 75-82.

Eixarch Frasnó, J., *La Mata (Els Ports de Morella). Aportación gráfico-documental a su historia*, San Carles de la Rápita, 1988.

Ejarque, R., *Historia de Nuestra Señora de la Balma*, 1934.

*Entre terra i fe. Els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*, cat. exp., del 26 de febrero al 28 de junio de 2009, Valencia, Universitat de València, 2009.

Eslava Blasco, R., *Ademuz y su patrimonio histórico-artístico*, Ayuntamiento de Ademuz, 2007.

Eslava Blasco, R., *Vallanca y su patrimonio histórico-artístico religioso. Cofradía de Nuestra Señora de Santerón de Vallanca*, Vallanca, 2006.

Eslava Blasco, R., “Reliquias y religiosidad popular en el Rincón de Ademuz (II). La cruz que chilla y el cuerpo de santa Generosa de Ademuz”, *Ababol*, 33 (2003), p. 16-26.

*Espacios de luz. La luz de las imágenes*. Segorbe 2001, cat. exp., Generalitat Valenciana, 2001.

Español i Bertran, F., “Les imatges marianes. Prototips, rèpliques i devoció”, *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 15 (2002-2003), pp. 87-110.

Español i Bertran, F., “Jaume Cascalls revisado. Nuevas consideraciones y obras”, *Locvs Amoenus*, 2 (1996), pp. 65-84.

Español i Bertran, F., “El maestro de los Alamany de Cervelló y la primera escultura trecentista en Tarragona”, *Locvs Amoenus*, 1 (1995), p. 61-74.

Esteban Abad, R., *La ciudad y comunidad de Daroca*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1959.

Esteve i Blay, A. (dir. i coord.), *Coronació de la Mare de Déu del Rebollet*. Oliva, 8 setembre 1999, Oliva, Junta Pro Coronació de la Verge del Rebollet, 2003.

Esteve i Gálvez, F., “Els mil·liaris de Traiguera”, *Traiguera*, 213 (ag. 1995), p. 15.

Evans, H. C., *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, Hew Haven, Londres, Yale University Press, 2004.

Faus Teros, E. et al., *Cocentaina. Arte, historia y monumentos*, Cocentaina, Pía Unión de la Virgen del Milagro, 1988.

Ferreres i Nos, J., “La imatge de la Verge de la Font de la Salut. I”, *Traiguera*, 184 (nov. 1992), p. 11.

Ferreres i Nos, J., *La Font de la Salut. Religiositat popular. Història del Reial Santuari de Traiguera*, Traiguera, Parròquia de l'Assumpció, Benicarló, Centre d'Estudis del Maestrat, 1992.

Ferreres i Nos, J., *Traiguera. Historia documentada*, Benicarló, Centre d'Estudis del Maestrat, 1986.

Ferri Chulio, A. de S., “Santa Maria de Sales patrona de Sueca”, *Actas Asamblea extraordinaria de la Asociación de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia. Patronazgos marianos en el reino de Valencia*, Orihuela, 2006, pp. 273- 285.

Ferri Chulio, A. de S., *La Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*, Algemesí, 2004.

Ferri Chulio, A. de S., *Grabadores y grabados castellonenses. Siglos XVIII-XIX*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 2001.

Ferri Chulio, A. de S., *Imaginería patronal destruida en la Comunidad Valenciana en 1939*, Valencia, 1999.

Ferri Chulio, A. de S., *Iconografía popular de Nuestra Señora de las Nieves, Patrona de Aspe y Hondón de las Nieves*, Aspe, Patronato de la Virgen de las Nieves, 1998.

Ferri Chulio, A. de S., *Santa María en la religiosidad popular valentina*, Sueca, 1998.

Ferri Chulio, A. de S., *La Mare de Déu de Sales de Sueca*, Valencia, 1994.

Ferri Chulio, A. de S., “Aproximación histórica a la mariología patronal de los pueblos que componen la Marina Alta, Alicante”, *Primer Congreso d'Estudis de la Marina Alta*, Denia, 1982, Alicante, Institut d'Estudis “Juan Gil-Albert”, 1986, p. 165-168.

Ferri Chulio, A. de S., *Iconografía mariana valentina*, Valencia, José Huguet, 1986.

Forsyth, I. H., *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*, New Jersey, Princeton University Press, 1972.

Forsyth, I. H., “Magi and Majesty. A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama”, *The Art Bulletin*, 50, 3 (1968), p. 215-222.

Francastel, G., *Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, París, Klincksieck, 1973.

Francés, J. M., *Historia de la Basílica de Lledó*, Castellón, 1999.

Franco Mata, A., “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 1-2 (2002), pp. 173-214.

Franco Mata, A., “Un tipo de cruz de plata de taller burgalés del siglo XV y probables derivaciones”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 12 (1994), pp. 113-130.

Franco Mata, A., “La ‘Madonna di Trapani’ y su repercusión en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49 (1983), pp. 267-282 <<http://www.dialnet.unirioja.es>> 27-06-2012.

Friedmann, H., *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art*, Washington, Pantheon Books, 1946.

Fuglesang, S. H., “Christian Reliquaries and Pagan Idols”, en *Images of cult and devotion. Function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2004, pp. 7-32.

Furon, G.-A., *Le mystère des anciennes croix latines en Haute-Normandie*, Luneray, Bertout, 2001.

Galván Freile, F., “El ms. 1513 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Primeros pasos en la miniatura gótica hispana”, *Anuario de Estudios Medievales*, 27, 1 (1997), p. 488 <<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es>> 20-3-2015.

García Avilés, A., “Imagen y ritual. Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario (2010), pp. 11-29.

García Avilés, A., “*Transitus*. Actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval”, *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección El Conventet*, cat. exp., de febrero a abril 2010, Murcia, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Girona, Fundació Caixa Girona, 2009.

García Avilés, A., “Imágenes ‘vivientes’. Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya. Revista de Arte*, 321 (nov.-dic. 2007), pp. 324-342.

García Avilés, A., *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001.

García Avilés, A., “Religiosidad popular y pensamiento mágico en algunos ritos del Sureste español. Notas sobre el mal de ojo en la Edad Media”, *Verdolay. Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, 3 (1991), pp. 125-139.

García Beltrán, J. M., *Benlloch. Apuntes históricos*, impreso en fotocopias el 29 de abril de 2009.

García Beltrán, J. M., *Nuestra Señora la Virgen del Adjutorio. Benlloch*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 1998.

García de la Borbolla, A., “La leyenda hagiográfica medieval. ¿Una especial biografía?”, *Memoria y Civilización*, 5 (2002), pp. 77-99.

García Mahiques, R. (dir. y coord.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. 1. La Visualidad del Logos, Madrid, Encuentro, 2015.

García Mahiques, R., *Iconografía e iconología*. 2. Cuestiones de método, Madrid, Encuentro, 2008.

García Mahiques, R., “La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 68 (1997), pp. 63-106.

García Mahiques, R., “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*”, *Ars longa*, 6 (1995), pp. 187-197.

García Mahiques, R.; Zuriaga Senent, F. (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Esport, Biblioteca Valenciana, 2008, vol. 2.

García Marsilla, J. V., “Imatges a la llar. Cultura material i cultural visual a la València dels segles XIV i XV”, *Recerques*, 43 (2001), pp. 163-194.

García Marsilla, J. V., “El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo”, *Ars Longa*, 7-8 (1997), pp. 33-47.

García Marsilla, J. V., “Capilla, sepulcro y luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval”, *Ars Longa*, 6 (1995), pp. 69-80.

Garín Llombart, F.; Gavara Prior, J., *Jaime I, memoria y mito histórico*, cat. exp., Centro del Carmen, del 27 de noviembre de 2008 al 1 de febrero de 2009, Generalitat Valenciana, 2008.

Garín Ortiz de Taranco, F. M., *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, Caixa d'Estalvis de València, 1978.

Garrido Montava, R., “Pintura i escultura gòtica al Comtat”, *El Comtat a l'època medieval (Segles XIII-XV)*, cat. exp., Cocentaina, Centre d'Estudis Contestans, 1992.

Gazulla, F., “El Puig de Santa María”, en *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, julio de 1923, Valencia, 1923, vol. 2, pp. 593-654.

Gennep, A. van, *Les rites de passage*, París, Émile Nourry, 1909.

Giner i Perepérez, F. et al., *El escudo de la ciudad de Cullera*, Ayuntamiento de Cullera, 1986.

Giner i Perepérez, F., *La Mare de Déu del Castell de Cullera. Estudio histórico*, Ayuntamiento de Cullera, 1976.

Gómez Moreno, M., “La joya del Ayuntamiento madrileño, ahora descubierta”, *Archivo Español de Arte*, 24, 93 (1951), pp. 1-4.

Gomis Corell, J. C., “Imatge, poesia i música al voltant de la Mare de Déu de l'Olivar d'Alaquàs. El full dels *Gozos a Nuestra Señora del Olivar, que está en su convento de Alaquàs*”, *Ars Longa*, 11 (2002), pp. 57-64.

González Baldoví, M., *El Museo de l'Almodí*, Ajuntament de Xàtiva, 1995.

González Baldoví, M., *Museos de Xàtiva*, Valencia, 1993.

González Baldoví, M., “Museo del Almudín”, en *La España gótica*. 4. Valencia y Murcia góticas, Madrid, 1989, pp. 458-460.

González de Durana, J.; Barañano, K., *Cruces de piedra en la provincia de Vizcaya. Iconología del símbolo de la cruz*, separata del Cuaderno de Sección Artes Plásticas y Monumentales, San Sebastián - Eusko-Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos, 1983.

Grabar, A., “L’Hodigitria et L’Eléousa”, *L’art paléochretien et l’art byzantin*, VIII, Londres, 1979, pp. 3-14.

Grabar, A., “Note sur l’iconographie ancienne de la Vierge. 1. Découverte à Rome d’une icône à l’encaustique”, *Les Cahiers techniques de l’Art*, 3, 1 (1954).

Grabar, A., “Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe”, *L’Art byzantin chez les Slaves*, París, 1930, pp. 264-276.

Gracia Beneyto, C., *Arte Valenciano*, Madrid, Cátedra, 1998.

Grau Monserrat, M., *Herbés*, Castelló, 1986.

Guinot, E., *Els fundadors del regne de València. Repoblament, antroponímia i llengua a la València medieval*, Valencia, Tres i Quatre, 1999.

Guinot, E., *Els límits del regne. El procés de formació territorial del país valencià medieval (1238-1500)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1995.

Guinot, E., “Sobre el poblament i el pas del món musulmà al cristià en el Maestrat castellanenc del segle XIII”, *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 47-48 (1994), pp. 17-39.

Guinot, E., *Cartes de poblament medievals*, Generalitat Valenciana, 1991.

Gusi i Jener, F., “Una estatuilla-amuleto cristianizada. N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Lledó (Castellón de la Plana). Una hipótesis razonable”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21 (2000), pp. 323-340.

Gutiérrez Martínez, M. del M., “Espacios y momentos peligrosos para el hombre medieval. Aparición del Maligno en algunos textos del XIII al XV”, en Lucía Megías, J. M. (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, del 12 al 16 de septiembre de 1995, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1997, vol. 1, pp. 757-768.

Hand, W. D., *Boundaries, Portals, and Other Magical Spots in Folklore*, Londres, Folklore Society, University College, 1983.

Heal, B., *The cult of the Virgin Mary in early modern Germany. Protestant and Catholic piety, 1550-1648*, Nueva York, Cambridge University Press, 2007.

Heras Esteban, E. de las, *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2003.

Hermosilla Pla, J. (dir.), *Historia de Xàtiva*, Valencia, Universitat de València, Facultat

de Geografia i Història, 2006.

Herrero Herrero, V., *La Villa de Alpuente. Aportación al conocimiento de un pueblo con historia*, Segorbe, 1993.

Herrero Herrero, V.; Herrero Navarro, G., *Alpuente y la Santísima Virgen de la Consolación*, Segorbe, Manuel Tenas, 1969.

Hinojosa Montalvo, J., “Las fronteras valencianas durante la guerra con Castilla (1429-1430)”, *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 37 (1987), pp. 149-158.

Hubert, J.; Hubert, M. C., “Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l’Europe carolingienne”, *Nouveau recueil d’études d’archéologie et d’histoire. De la fin du monde antique au Moyen Age*, Genève, Droz, 1985.

Huici Miranda, A.; Cabanes Pecourt, M. D., *Documentos de Jaime I de Aragón II. 1237-1250*, Valencia, Anubar, 1976.

Iturat, J., “Peirons d’Alcalà”, *Mainhardt*, 18 (abril 1994), pp. 72-74.

Iranzo, E. (dir.), *Catálogo Monumental de Castellfort*, Diputación de Castellón, 2001.

Jackson, D. E., *The Cantigas de Santa Maria. A Study of the Militant Virgin*, tesis, Londres, University of London, Courtauld Institute, 2002.

José i Pitarch, A., “La imatge”, en Belenguier Cebrià, E. (coord.), *Història del País Valencià*, Barcelona, Edicions 62, 1989, vol 2, pp. 479-489.

José i Pitarch, A., “Les arts plàstiques. Escultura i pintura gòtiques”, en Llobregat, E. A.; Yvars, J. F., *Història de l’Art al País Valencià*, Valencia, Eliseu Climent, 1986, vol. 1, pp. 165-239.

Jouffroy, M. C., *La maternité dans l’iconographie mariale. Les Vierges enceintes ou allaitantes dans l’art chrétien*, Académie nationale de Metz, 2007 <<http://hdl.handle.net>> 13-7-2014.

Juan, J.; Llompert, G., “Las Vírgenes-sagrario de Mallorca”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana*, 32 (1961-1967), pp. 177-192.

Kalavrezou, I., “Images of the Mother. When the Virgin Mary became ‘Meter Theou’”, *Dumbarton Oaks Papers*, 44 (1990), pp. 165-172.

King, G. G., “The Virgin of Humility”, *The Art Bulletin*, 17, 4 (dic. 1935), pp. 474-491.

Kirschbaum, E., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma, Friburgo, Basilea, Viena, Herder, 1971, vol. 3.

*La faz de la eternidad. La luz de las imágenes. Alicante 2006*, cat. exp., Generalitat Valenciana, 2006.

La Parra López, S., “Francisco de Borja y Gandía. La formación del cortesano”, *Revista Borja. Revista de l’Institut Internacional d’Estudis Borgians*, 4 (2013), pp. 83-105.

*La peinture religieuse en Bulgarie*, París, 1928.

Lappin, A. J., *Visions in the cult of saints in mediaeval Spain*, tesis, Oxford University, 1996.

Lasareff, V., "Studies in the Iconography of the Virgin", *The Art Bulletin*, 20, 1 (mar. 1938), pp. 26-65.

Lawrence, M., "Maria Regina", *The Art Bulletin*, 7, 4 (jun. 1925), pp. 150-161.

Leclercq, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, Librairie Letouzey et Ané, 1931, vol. 10.

Lecouteux, C.; Marcq, P., *Les esprits et les morts*, París, Librairie Honoré Champion, 1990.

Le Goff, J., *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus, 1989.

León, P. A. de, *Guía del palacio ducal y de otros insignes recuerdos de los Borjas en la ciudad de Gandía*, Valencia, 1926.

*Les très riches heures du duc de Berry*, París, Verve, 1945.

Lidova, M., "The earliest images of Maria Regina in Rome and the Byzantine imperial iconography", *Niš and Byzantium. The Collection of Scientific Works*, VIII, Niš, 2010, pp. 231-243 <<https://www.academia.edu>> 8-9-2012.

Lidova, M., "L'icona acheropita della Vergine di Santa Maria in Trastevere a Roma", en Cantone, V.; Fumian, S., *Le arti a confronto con il sacro metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, Atti delle Giornate di studio, Padova, 31 maggio-1 giugno 2007, Padua, Cleud, 2009, pp. 19-28.

Linehan, P., "The Beginnings of Santa María de Guadalupe and the Direction of Fourteenth Century Castile", *Journal of Ecclesiastical History*, 36, 2 (abril 1985), Cambridge University Press, pp. 284-304.

Llatas Burgos, V., *Tradiciones y cultos religiosos en el Villar del Arzobispo*, Villar del Arzobispo, Ayuntamiento de Villar del Arzobispo, 1998.

Llin Cháfer, A., *La Mare de Déu d'Agres y su santuario*, Agres, Santuario de la Mare de Déu, 2001.

Llobregat Conesa, E., "Escultura", en *Gótico y renacimiento en tierras alicantinas. Arte religioso*, Alicante, 1990, pp. 91-95.

Llorens y Raga, P., *La ciudad de Moncada*, 1949.

López Elum, P., *La conquista y repoblación valenciana durante el reinado de Jaime I*, Valencia, Pedro López Elum, 1995.

López Sellés, J., *Iconografía de la Mare de Déu de la Seu Patrona de Xàtiva*, 1998.



*Lux Mundi. La luz de las imágenes. Xàtiva 2007*, cat. exp. y libro de estudios, Generalitat Valenciana, 2007.

Maldonado, L., *Génesis del catolicismo popular. El inconsciente colectivo de un proceso histórico*, Madrid, Cristiandad, 1979.

Mâle, E., *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen-âge*, París, Armand Colin, 1928.

Mariño Ferro, X. R., *Las romerías. Peregrinaciones y sus símbolos*, Vigo, Xerais de Galicia, 1987.

Martin, H.; Martin, L., "Croix rurales et sacralisation de l'espace. Le cas de la Bretagne au Moyen Age/Rural Crosses and Sacralization of Space. Brittany in the Middle Ages", *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 43, 1 (en.-mar. 1977), pp. 23-38.

Martindale, A., "The Knights and the Bed of Stones. A Learned Confusion of the Fourteenth Century", *Journal of the British Archaeological Association*, 142, 1 (1989), pp. 66-74.

Martindale, A., *Simone Martini. Complete edition*, Oxford, 1988.

Martínez Ferrando, E., *El Puig de Santa Maria. Una evocació de la reconquesta*, El Puig, Fundació Pública Municipal per a la Cultura i l'Educació, 1995.

Matamoros, V., "S/t", *Traiguera*, 48 (nov. 1980), p. 1.

Mateo Gómez, I., "La devoción a la Virgen en la sociedad medieval y su reflejo en la literatura y el arte", en *Devoción mariana y sociedad medieval. Actas del simposio*, Ciudad Real, del 22 al 24 de marzo de 1989, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1990, pp. 333-350.

Medina Candel, F., "*Els Peirons*". *Las cruces monumentales de piedra de la antigua Bailía de Morella (s. XIV-XXI)*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 2015.

Medina Candel, F., *El Piuró de la Plaça Nova*, Conservació i Restauració del Patrimoni Històric Valencià, s/f.

Meiss, M., "The Madonna of Humility", *Art Bulletin*, 18, 4 (1936), pp. 435-465.

Melero Moneo, M. L., "Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 15 (2002-2003), pp. 111-134.

Melero Moneo, M., "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges", *Locus Amoenus* 6 (2002-2003), pp. 21-40.

Melero Moneo, M. L. et al. (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2001.

Menor Currás, M., *Os petos de ánimas en Ourense*, Sada, Edición do Castro, 1985.

Mesado Olivar, N.; Gil Cabrera, J. L. (coord.), *Commemoració del XXX aniversari del Museu Arqueològic comarcal de la Plana Baixa. Burriana (1967-1997)*, Ayuntamiento de Burriana, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 2000.

Meseguer Folch, V., *Los aljibes rurales de Benicarló*, Benicarló, Caja Rural San Isidro, 1985.

Meseguer Folch, V.; Simó Castillo, J. B., *El patrimonio etnológico de Canet lo Roig*, Benicarló, Centre d'Estudis del Maestrat, 1997.

Meseguer-Carbó, J.; Micó Navarro, J. A., “Els prigons de Xert. Aportació a l'estudi dels peirons com a patrimoni històric, artístic, cultural i lingüístic de les comarques de la Diòcesi de Tortosa”, *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 89 (en.-jun. 2013), pp. 88-118.

Mestre Sanchis, A. (dir.), *Historia de la provincia de Alicante*, Murcia, Mediterráneo, 1985, vol. 3.

Metropolitan Museum of Art <<http://www.metmuseum.org>> 25-4-2014.

Milián Boix, M., *Homenaje a Mosén Milián*. II, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 1989.

Milián Boix, M., “La Parroquia de la Mata”, *Boletín de Amigos de Morella y su comarca*, 8 (1986-1987), pp. 51-57

Milián Boix, M., “Real Santuario de la Mare de Déu de la Salut”, *Penyagolosa*, 2 (1956).

Milián Boix, M., “La Creu de Santa Llúcia”, *Vallivana* (1945), pp. 9-10, 22-23, 71-72, 152-154.

Milián Boix, M., *Inventario monumental dertusense*, 1930 (Castellón de la Plana, Generalitat Valenciana, Diputación de Castellón, 2013).

Milis, L. et al., *The pagan Middle Ages*, Woodbridge, Boydell Press, 1998.

Mínguez Cornelles, V.; Vèrnia I. Canuto, N., “El peiró de la Plaça Arciprestal de Morella. Interpretació renaixentista d'un motiu gòtic”, *Penyagolosa*, 7 (1987), pp. 18-20.

Miquel Juan, M., “Anotaciones sobre el misterio de Elche”, *Ars Longa*, 7-8 (1996-1997), pp. 291-297.

Miralles Sales, J., “La villa de Salzadella”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 50, 2 (1974), pp. 82-128.

Mocholí Martínez, M. E., “La sombra de Cristo. Corporalidad y sentidos en el ámbito celestial”, en Morales Folguera, J. M.; Escalera Pérez, R.; Talavera Esteso, F. J. (eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra*, Anejos de Imago, III, Universitat de València, 2015, pp. 363-374.

Mocholí Martínez, M. E., “Santa María de Carlet. Estudio iconográfico”, en Alba Pagán, E. (dir.), *Carlet. Historia, Geografía, Arte y Patrimonio*, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2015, pp. 439-446.

Mocholí Martínez, M. E., “El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicarios”, en Martínez Pereira, A.; Osuna, I.; Infantes, V. (eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Anejos de Imago, II, Madrid, Turpin, 2013, pp. 375-385.

Mocholí Martínez, M. E., “El lugar de María intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4 (2012), pp. 7-22.

Mocholí Martínez, M. E., “Xàtiva en la encrucijada. La cruz del camino de Valencia”, *Ars Longa*, 17 (2008), pp. 13-23.

Molina Figueras, J., “Iconos marianos, leyendas y monarquía en la corona de Aragón (s. XIII-XV)”, *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 20, 2 (2014), pp. 209-217.

Monferrer Monfort, A., “Les Confraries de l’església de Culla al segle XVIII. Una aproximació al seu estudio” en *Imatge de Culla. Estudis recollits en el 750<sup>é</sup> aniversari de la Carta de Població (1244-1994)*, Culla, Comissió de Cultura de Culla per al 750<sup>é</sup> aniversari de la Carta de Població, 1994, pp. 707-720.

Monfort Tena, A., *Historia de la real villa de Villafranca del Cid*, Ayuntamiento de Villafranca del Cid, 1999.

Montagud Piera, B., *Alzira. Arte en su historia*, Asociación de Padres de Alumnos del I.N.B. Rey Don Jaime, 1982.

Montesinos, V.; Iturat, J., “Les imatges gòtiques del campanar de Traiguera”, *Traiguera*, 153 (1990), p. 11.

Montolío Torán, D.; Olucha Montins, F., “La Colección de esculturas del Museo Catedralicio de Segorbe”, *Boletín del Instituto de estudios del Alto Palancia*, 16 (2004), pp. 82-102.

Montoya Martínez, J., *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media*, Universidad de Granada, 1981.

Morera, J. B., *Historia de la fundación del monasterio del valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Santissima ymagen de Ntra. Sra. de la Murta*, Ayuntamiento de Alzira, 1995.

Moxó, S., *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*, Madrid, Rialp, 1979.

Muñoz, A., *Iconografia della Madonna. Studio delle rappreentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'Oriente e d'Occidente*, Florencia, Alfani e Venturi, 1905.

Murray, A., *Suicide in the Middle Ages*, 2 vols., Nueva York, Oxford University Press, 1998-2000.

Museo del Prado <<https://www.museodelprado.es>> 29-4-2014.

Narbona Vizcaíno, R., “Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia medieval”, *Saiabi*, 46 (1996), pp. 293-319 <<http://roderic.uv.es>> 28-07-2015.

Nelson, J., *The Medieval Churchyard and Wayside Crosses of Warwickshire*, Oxford University Press, 1952.

*Notas históricas de Benicarló*, Ayuntamiento de Benicarló, 1986.

Olucha Montins, F., “Escultura gótica al Museo de Belles Arts de Castelló”, *Penyagolosa*, 1 (1999), pp. 60-70.

Orriols i Alsina, A. “De la icona al llibre. Algunes notes sobre imatges de la Verge transportades als manuscrits”, *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, 15 (2002-2003), pp. 135-156 <<http://publicacions.iec.cat>> 20-3-2015.

Osborne, J., “The Cult of Maria Regina in Early Medieval Rome”, *Mater Christi*, Roma, 2009, pp. 95-106 <<http://qspace.library.queensu.ca>> 29-5-2014.

*Paisajes sagrados. La luz de las imágenes. Sant Mateu 2005*, cat. exp., Generalitat Valenciana, 2005.

Part Dalmau, E., *La ermita del Salvador Santa María del Lluch. Tradición e historia*, Alzira, Comisión Falla Pintor Teodoro Andrés, 1986.

Pavía Alemany, F., “El rey don Jaime I y el eclipse solar en Montpellier”, *Huygens*, 60 (mayo-jun. 2006), pp. 35-37.

Pelikan, J., *María a través de los siglos. Su presencia en veinte siglos de cultura*, Madrid, PPC, 1997.

Pereda, F., *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

Pérez i Edo, H., *Aproximació a la història del Puig*, Ajuntament del Puig, Fundació Pública Municipal per a la Cultura i l’Educació, 1997.

Pérez Sánchez, A. E., “Arte”, *Valencia*, col. Tierras de España, Madrid, Fundación Juan March, Barcelona, Noguer, 1985.

Pérez Soler, V., *La Hoya de Buñol. La tierra y el hombre*, Valencia, Instituto de Estudios Ibéricos y Etnología Valenciana, Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1974.

Perpiñá, C., “Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación”, *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 1 (2013), pp. 29-49.

- Pitarch i Vives, T. (coord.), *Vallibona/Pena-roja de Tastavins. Fraternitas Saecularis*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 2005.
- Plault, M., *Les lanternes des morts. Inventaire, description, histoire et liturgie*, Poitiers, Danièle Brissaud, 1988.
- Polzer, J., “Concerning the origin of the Madonna of Humility”, *RACAR. Revue d’art Canadienne/Canadian Art Review*, 27, 1-2 (2000), pp. 1-31.
- Portell Sapiña, E., *Informe al M.I. Ayuntamiento de Cullera*, 1986.
- Post, C. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1930, vol. 2.
- Primer encuentro comarcal sobre les imatges de les Mare de Déu trobades a la Ribera*, Sueca, Real Asociación de Nuestra Señora de Sales, 2002.
- Puhvel, M., *The Crossroads in Folklore and Myth*, Nueva York, Berna, Frankfurt, París, Lang, 1989.
- Puig Puig, J., *Historia breve y documentada de la real villa de Catí*, Castellón de la Plana, Diputación de Castellón, 1953.
- Puig Puig, J., “Notas y documentos de artistas. Escultores en Catí”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 18 (1943), pp. 288-307.
- Pulchra Magistri. L’esplendor del Maestrat a Castelló. La luz de las imágenes*. Culla, Catí, Benicarló, Vinaròs 2013-2014, cat. exp., Generalitat Valenciana, 2013.
- Rausell Montañana, J. M., “La cruz de término”, *Meliana. Bodas de oro de la Cooperativa Eléctrica. 1923-1973*, Meliana, Cooperativa Eléctrica de Meliana, 1973.
- Réau, L., *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona, Serbal, 1996-1998.
- Recuperando nuestro patrimonio*, 2 vols., Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1999-2002.
- Revest, L., “Madona Sancta María del Lledó. Notas trecentistas (1379-1384)”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 5 (1924), pp. 384-396.
- Rico Mansilla, A., *En torno a Gonzalo de Berceo. Los “milagros de Nuestra Señora” y el culto a la Virgen* <<http://www.vallenajerilla.com>> 24-4-2014
- Ringbom, S., *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in Fifteenth-Century devotional painting*, Doornspijk, Davaco, 1984.
- Rivera, A., *Il mago, il santo, la morte, la festa. Forme religiose nella cultura popolare*, Bari, Dedalo, 1988.
- Rocher Tarrasó, S., “Senen Pla i la seua familia”, *Villalonga en festes d’agost*, 1981, s.p.
- Rodríguez Culebras, R., *Museo catedralicio de Segorbe*, Paterna, 1989.

Rodríguez Culebras, R., “Aspectos artísticos de Benicarló”, *Cepa i raïls de Benicarló*, Castellón, 1979, pp. 75-132.

Rodríguez Culebras, R.; Olucha Montins, F.; Montolío Torán, D., *Museo catedralicio de Segorbe. Catálogo*, Fundación Bancaja, 2006.

Rodríguez Peinado, L., “Virgen de la Leche”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 5, 9 (2013), pp. 1-11 <<http://ucm.es>> 2-2-2013.

Romero Casaña, G., *La Balma, camí del cel*, Quadern de divulgació 2, Valencia, Aula de Cultura Tradicional Valenciana, Universitat Politècnica de València, 2004.

Romero Saiz, M. “Ademuz, tierra del Reino de Aragón, entre la Baja Edad Media y la Guerra de los Pedros”, *Ababol*, 40 (2004), pp. 23-31.

Rosselló i Verger, V. M. *et al.*, *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde (1563)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, pp. 43-98.

Ruiz i Quesada, F., “*Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...] Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordres mendicants*”, *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 15 (2002-2002), pp. 157-203.

Sallay, D., “The Avignon Type of the Virgin of Humility. Examples in Siena”, en Radványi, O. (ed.), *Geest en gratie. Essays Presented to Ildikó Ember on Her Seventieth Birthday*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012, pp. 104–111.

Sanahuja Puig, G., *Vistabella del Maestrazgo. Entorno, patrimonio y vida rural*, Diputación de Castellón, 2005.

Sánchez Almela, E., *El llibre de privilegis de la Villa de Sant Mateu (1157-1512)*, Castellón de la Plana, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1985.

Sánchez Gozalbo, A., “La troballa de Madona Santa Maria del Lledó”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1, 42 (1966), pp. 1-12.

Sánchez Gozalbo, A., “Imágenes de Madona Santa María. Notas para un inventario en las comarcas de Morella, el Maestrazgo, la Plana y Segorbe”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 35 (1949), pp. 448-492.

Sánchez Gozalbo, A., “El cantero Antonio Arbó”, *Almanaque de “Las Provincias”*, 51 (1931), p. 393 y sig.

Sanchis Guarner, M., *Teatre i festa I. De Nadal a Falles*, Valencia, Edicions 3 i 4, 1987.

Sánchez Navarrete, M., *Itinerario mariano valentino*, Valencia, J. Doménech, 1954.

Sánchez Pérez, J. A., *El culto mariano en España*, Madrid, 1943.

Sanchis Sivera, J., “Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 19 (1933), pp. 3-24.

Sanchis Sivera, J., “Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media”,

*Archivo de Arte Valenciano*, 11 (1925), pp. 23-52.

Sanchis Sivera, J., “La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 10 (1924), pp. 3-29.

Sanchis Sivera, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1909.

Sanjosé Llongueras, L. de (coord.), *La memòria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*, Morella, Fundació Blasco de Alagón, Consellería de Cultura y Educación, 2003.

Sansterre, J.-M., *Images de la Vierge, récits d'origine et pèlerinages marials en Europe occidentale dans les derniers siècles du Moyen Âge. Quelques exemples tirés d'une recherche en cours*, conferencia del 4 de mayo de 2015 en la Université Libre de Bruxelles durante el curso “Cultures et sociétés du Moyen âge occidental”, 2015 <<http://www.academia.edu>> 2-6-2015.

Sansterre, J.-M., “Unicité du prototype et individualité de l'image. La Vierge Marie et ses éfigies miraculeuses, approche diachronique d'une croyance entre évidence, rejet et ambiguïté”, en Lenain, T.; Sansterre, J.-M.; Dekoninck, R. (eds.), *Image et prototype*, Bruselas, 2011 <<http://www.academia.edu>> 7-4-2015.

Sansterre, J.-M., “Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53, 6 (1998), pp. 1219-1241.

Saralegui, L. de, “La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas (continuación)”, *Archivo de Arte Valenciano*, 25 (1954), pp. 5-33.

Saralegui, L. de, “Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 21 (1935), pp. 19-56.

Saralegui, L. de, “La Virgen de la Leche. Subsidia iconográfica”, *Archivo de Arte Valenciano*, 14 (1928), pp. 85-98.

Sarthou Carreres, C., “El Museo Municipal de Játiva. Datos histórico-descriptivos”, *Valencia Atracción*, 273-274 (1957).

Sarthou Carreres, C., *El Museo Municipal de Játiva. Datos histórico-descriptivos*, Valencia, 1947.

Sarthou Carreres, C., “Las Cruces del Maestrazgo de Montesa en la provincia de Castellón”, *Valencia Atracción*, 31 (1931), pp. 20-22.

Sarthou Carreres, C., *Las ermitas góticas de Játiva y bibliografía setabense*, Carcaixent, Xàtiva, 1923 (Valencia, 1980).

Sarthou Carreres, C., *Monasterios setabitanos*, Valencia, Tipografía Moderna, 1922.

Sarthou Carreres, C., “Escultura religiosa en Castellón”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 28 (1920), pp. 108-114.

Schaeffer, C. *La sculpture en ronde-bosse au XIV siècle dans le duché de Bourgogne*, París, 1954.

Schiller, G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*. 4. 2. María, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1980.

Schmitt, J.-C., “Récits et images de rêves au moyen âge”, *Ethnologie française*, 33, 4 (oct.-dic. 2003), pp. 553-563.

Schmitt, J.-C., *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, Gallimard, 2002.

Schmitt, J.-C., “La culture de l’imago”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1 (en.-feb. 1996), pp. 3-36.

Sebastián, S., “Iconografía eucarística. El milagro de Luchente y los corporales de Daroca”, *Xiloca*, 14 (1994), pp. 83-102.

Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.

Segura Barreda, J., *Morella y sus aldeas*, Morella, F. Javier Soto, 1868 (Barcelona, Helios, 1981, vol. 1).

Serra Desfilis, A., “A brave new kingdom. Images from the sea and in the coastal sanctuaries of Valencia (XIII-XV centuries)”, en Bacci, M.; Rohde, M., Berlín (eds.), *The holy Portolano. The sacred Geography of Navigation in the Middle Ages. Fribourg Colloquium 2013 / The portulan sacré. La géographie religieuse de la navigation au Moyen Âge. Colloque Fribourgeois 2013*, Berlín, Múnich, Boston, De Gruyter, 2014, pp. 283-443.

Shahan, T. J., *The Blessed Virgin in the Catacombs*, Baltimore, John, Murphy & Co., 1892.

Shorr, D. C., “The Mourning Virgin and Saint John”, *The Art Bulletin*, 22, 2 (jun. 1940), pp. 61-69.

Sifre Pla, R., *Historia de la devoción alcireña a Nuestra Señora de la Murta*, Ajuntament d’Alzira, 1961.

Simó Castillo, J. B., “El peiró de la creu”, *La Porteta*, 50 (2007), p. 8.

Simó Castillo, J. B., “Document referent a la construcció d’un peiró (en Xiva-Els Ports)”, *Centro de Estudios del Maestrazgo*, 16 (1986), pp. 21-24.

Simó Castillo, J. B., “*El Maestrat*”. *Para andar y ver*, Vinaroz, Radio Nueva, 1986.

Simó Castillo, J. B., “Els peirons. Un símbol del Maestrazgo”, *Centro de Estudios del Maestrazgo*, 1 (1983), pp. 9-20.

Simó Castillo, J. B., “‘El Peiró’ de la Puerta de San Miguel de Morella”, *Penyagolosa*, 18 (sept. 1981).



Simó Castillo, J. B., “La primitiva ‘Creu de Terme’”, *Peñíscola, ciudad en el mar*, 44 (1979), pp. 11-13.

Simó Castillo, J. B., *Peñíscola. Ciudad histórica y morada del papa Luna*, Vinaròs, Antinea, 1977.

Simó i Vallés, P., “Els prigons del nostre poble”, *La Pedralta. Butlletí d’Informació de l’Associació Janenca de Cultura*, 3 (abr. 1999), p. 4.

Simson, O. G. von, “*Compassio and Co-redemptio* in Roger van der Weyden’s Descent from the Cross”, *The Art Bulletin*, 35, 1 (mar. 1953), pp. 6-19.

Snoek, G. J. C., *Medieval piety from relics to the Eucharist. A process of mutual interaction*, Leiden, Nueva York, Colonia, E. J. Brill, 1995.

Soler, A. (coord.), *La Mare de Déu de la Font i el poble de Villalonga*, Villalonga, Cooperativa Agrícola “Nuestra Señora de la Fuente”, 2001.

Städel Museum <<http://www.staedelmuseum.de>> 6-5-2014.

Stratton, S., *The Immaculate Conception in Spanish art*, Nueva York, Cambridge University Press, 1994 (tr. de Checa Cremades, J. L., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, tirada a parte de Cuadernos de Arte e Iconografía, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998 <<http://www.fuesp.com>> 12-10-2013).

Stroll, M., “Maria Regina. Papal Symbol”, *Queens and Queenship in Medieval Europe*, 1997, pp. 173-203.

*Sublime. La luz de las imágenes. Valencia 1999*, cat. exp., Generalitat Valenciana, 1999.

Terés, M. R., “La escultura del Gótico Internacional en la Corona de Aragón. Los primeros años (ca. 1400-1416)”, *Artigrama* 26 (2011), pp. 149-183.

Tirado Gimeno, P.; Almela Viciano, J., *Reseña, descripción y breve historia de la imaginería mariana villarrealense*, Castellón de la Plana, 1978.

Timmermann, A., *Staging the Eucharist. Late Gothic sacrament in Swabia and the Upper Rhine*, tesis, University of London, 1996.

Toldrà i Vilardell, A., *Mestre Vicent ho diu per spantar. El més enllà medieval*, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2006, <<http://www.tesisexarxa.net>> 15-4-2010.

Toldrà i Vilardell, A., *Aprés la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*, Valencia, Edicions 3 i 4, 2000.

Tormo y Monzó, E., *Levante. Provincias valencianas y murcianas*, Madrid, Calpe, 1923.

Torrent y Cros, J., *Glorias valencianas. Noticias de imágenes, santos y venerables pertenecientes al reino de Valencia*, Valencia, Ramón Ortega, 1886.

Torres i Faus, F., *Les divisions administratives històriques i l'ordenació del territori del País Valencià*, tesis doctoral, Universitat de València, 1996.

Torró Abad, J., *Colonització feudal i resistència andalusina al Regne de València. La frontera meridional (1238-1277)*, Universitat de València, tesis doctoral, 1996.

Toussaert, J., *Le Sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen Âge*, París, 1963.

Tradigo, A., *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona, Electa, 2004.

Tramoyeres Blasco, L., “La Virgen de la Leche en el arte. I. Escuelas extranjeras”, *Museum*, 3 (1913), pp. 79-118.

Tramoyeres Blasco, L., “El escultor valenciano Damián Forment (nuevos datos biográficos)”, *Almanaque Las Provincias para 1903*, Valencia, 1902, p. 122.

Trens, M., *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

Trescolí Bordes, O.; *Velles i novelles. L'Alcúdia i les festes a la Mare de Déu de l'Oreto*, L'Alcúdia, Ajuntament de L'Alcúdia, 2006.

Trotmann, C., *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma, École Française de Rome, 1995.

Turner, V.; Turner, E., *Image and pilgrimage in Christian culture. Anthropological Perspectives*, Londres, Basil Blackwell, 1978.

Ulloa Chamorro, P., “Nuevo miliario de la vía Augusta hallado en Castellón”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 20 (1999), pp. 209-220.

Vallés Borrás, V., *V centenario fundación de la capilla de la Virgen del Oreto. L'Alcúdia 1492-1492*, L'Alcúdia, Comunidad parroquial de San Andrés apóstol, 1992.

Van Os, H., *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei, 1300-1450*, La Haya, 1969.

Velasco, H. M., “Las leyendas de hallazgo y de singularización de imágenes marianas en España. II. Una aproximación a la categoría de imagen-persona”, en González Cruz, D. (ed.), *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica. Actas del Primer Encuentro Iberoamericano de Religiosidad y Costumbres Populares*, Almonte-El Rocío, del 19 al 21 de febrero de 1999, Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 89-102.

Ventura, A., “Llutxent. Un miracle musulmà?”, *Papers de La Costera*, 6 (1999), pp. 53-68.

Vesga Cuevas, J., *Las advocaciones de las imágenes marianas veneradas en España*, Valencia, CESPUSA, 1988.

Vidal Adell, J. M., “La ermita de los Ángeles, de Sant Mateu”, *Penyagola*, 3 (2002), pp. 36-42.

Vives Coll, A., “Restauración de las cofradías de Castielfabib”, *Ababol*, 5 (1996), pp. 5-9.

Warner, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991.

Wellen, G. A., *Theotokos, eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht, Amberes, Uitgeverij het Spectrum, 1961.

Williamson, B., “Site, Seeing and Salvation in Fourteenth-Century Avignon”, *Art History*, 30, 1 (2007), pp. 1-25.

Williamson, B., *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge, The Boydell Press, 2009.

Williamson, B., *The Virgin Lactans and the Madonna of Humility in Italy, Metz and Avignon in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, tesis, University of London, Courtauld Institute, 1996.

Yago, R.; Jordà, R.; Soler, A., *El patrimoni arquitectònic de la Ciutat d’Albaida*, Ajuntament d’Albaida, 2004.

Yarza Luaces, J., “Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII”, *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, 15 (2002-2003), pp. 205-246.

Zaragozá Catalán, A., *Memorias olvidadas. Imágenes de la escultura gótica valenciana*, cat. exp., Real Monasterio de Santa María de la Valldigna, Centro del Carmen, del 15 de mayo de 2015 al 19 de julio de 2015, Generalitat Valenciana, Consorcio de Museo de la Comunitat Valenciana, 2015 <<https://www.academia.edu>> 27-7-2015.

Zaragozá Catalán, A., *Arquitectura gótica valenciana, siglos XIII y XV*, Valencia, Conselleria de Cultura i Educació, 2000.

Zaragozá Catalán, A., “Sueños de arquitecturas en el episodio gótico valenciano”, *Penyagolosa*, 1 (1999), pp. 9-18.

Zuriaga Senent, V. F., *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2008.

## FUENTES LITERARIAS

Alciati, A., *Emblemas*, Augsburgo, 1531 (ed. de Sebastián, S., Torrejón de Ardoz, Akal, 1993).

Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, s. XIII, (Mettmann, W., Madrid, Castalia, 1986-1989, 3 vols.).

Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, s. XIII, Códice rico de El Escorial T. I. 1 (Filgueira Valverde, J., Madrid, Castalia, 1985).

Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, s. XIII, código j. b. 2 de El Escorial (facsimil de Higini, A., *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964).

Bendicho, V., *Crónica de la Muy Illustre, Noble y Leal Ciudad de Alicante*, 1640 (copia manuscrita del siglo XVIII conservada en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València).

Berceo, G. de, *Milagros de Nuestra Señora*, VI (ed. de Gerli, M., Madrid, Cátedra, 1988).

Beuter, P. A., *Primera part d'la historia de Valencia que tracta deles antiquitats de Spanya y fundacio de Valencia...*, Valencia, Juan Mey, 1538 (*Crònica*, Diputación Provincial de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982).

Beuter, P. A., *Segunda parte de la Coronica general de España, y especialmente de Aragon, Cataluña, y Valencia...*, Valencia, Juan de Mey, 1551.

Braga, M. de, *De correctione rusticorum*, 574 (tr. de Jove Cloles, R., *Sermón contra las supersticiones rurales*, Barcelona, L'Albir, 1981).

Castelví Coloma, J. de, *Catálogo de todas las santas imágenes de nuestra señora que dichosamente se veneran en la ciudad, villas y lugares en el reyno de Valencia con una breve descripción del modo, sitio y lugares en donde se hallaron y tubieron el origen las Santísimas imágenes con sus invocaciones*, manuscrito, 1689, PR Real Biblioteca, II/2012.

Cienfuegos, Á., *La heróyca vida, virtudes y milagros del Grande San Francisco de Borja, antes Duque quarto de Gandía y después Tercero General de la Compañía de Jesús*, Madrid, por la viuda de Juan García Infanzón, 1717, 2ª imp.

Cock, E., *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia* (Madrid, 1876).

Covarrubias Orozco, S. de., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta de Impresiones y Ediciones, 1943, p. 654.

Cueva, G. M. de la, *Historia del divino mysterio, del Sanctissimo Sacramento de los Corporales de Daroca, que acontecio en la conquista del Reyno de Valencia, y vino por voluntad divina a la ciudad de Daroca, en el Reyno de Aragon, Zaragoza, 1590* (primera ed. en Valencia, 1523).

Dolz del Castellar, E., *Año Virgineo, cuyos dias son finezas de la gran reyna del cielo, Maria Santissima...*, 4 vols., Madrid, Antonio de Reyes, 1705 (1ª ed. de 1686).

Escolano, G., *Segunda parte de la década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1611.

Escolano, G., *Década primera de la historia de la insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*, Valencia, 1610 (*Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*, Valencia, París-Valencia, 2006, vol. 1).

Estrabón, *Geografía*, libros III-IV (trad. introducciones y notas de José Meana, M. J.; Piñero, F., Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 169, 1992), libros VIII-X (trad. y notas de Torres Esbarranch, J. J., Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 289, 2001).

Figuera, G. de la, *Miscelanea sacra de varios poemas*, Valencia, Juan Lorenzo Cabrera, 1658.

Flórez, E. et al., *Espanya sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España. Origen, divisiones, y terminos de todas sus provincias...*, M. F. Rodríguez, 1759, vol. 15.

Fuster, T., *Resumen histórico de los prodigios acaecidos en el Monasterio y Monte Santo de Luchente*, Valencia, 1691.

Gómez Miedes, B., *La historia del muy alto e inuencible Rey Don Iayme de Aragon, primero deste nombre, llamado el Conquistador*, Valencia, Viuda de Pedro de Huete, 1584 <<http://www.bne.es>> 1-1-2015.

Gonzaga, F., *De origine Seraphicae religionis franciscanae eiusque progressibus de regularis obserua[n]ciae institutione forma administrationis ac legibus admirabiliq[ue] eius propagatione*, Roma, ex typographia Dominici Basae, 1587.

Heisterbach, C. de, *Diálogo de milagros*, s. XIII (2 vols., Zamora, Ediciones Monte Casino, 1998).

Homero, *La Odisea*, s. VIII a. C. (Madrid, Alba, 1996).

Jaime I, *Colección diplomática de Jaime I el Conquistador. Años 1217 a 1253* (Huici Miranda, A., Valencia, Renovación Tipográfica, 1918, vol. 1).

Jaime I, *Crònica o Llibre dels Fets*, s. XIII (Barcelona, Edicions 62, 1994).

Llop, J., *De la institucio govern politich; y iuridich, costums y observancies de la Fabrica Vella, dita de Murs, e Valls; y Nova, dita del Riu*, Valencia, G. Vilagrasa, 1675.

Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia*, Madrid, 1845-1850 (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, vol. 2).

Madrigal, A. de, *Tratado compuesto poreal muy reverendo señor el tostado... al ilustre señor el conde don alvaro de stuñiga sobre la forma que avie de tener en el oyr de la missa*, Alcalá, Guillén de Brocar, 1511.

Maltés, J. B.; López, L., *Ilice ilustrada. Historia de la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Alicante*, s. XVIII, copia manuscrita de 1881 conservada en el Archivo Municipal de Alicante, (facsimil del Ayuntamiento de Alicante, 1991).

*Meditationes devotissimae S. Bonaventurae Card. super totam vitam Domini nostri Iesu Christi*, Venecia, 1555.

*Los Evangelios apócrifos* (Santos Otero, A. de, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999).

Pastor, Fra V., *Sermones de Cuaresma y Panegíricos de Santos*, 1695, vol. 1, Biblioteca de la Universitat de València, manuscrito 654.

Prades, J., *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes, y de la imagen de la fuente de la salud*, Valencia, Felipe Mey, 1596 (Generalitat Valenciana, 2005).

Pausanias, *Descripción de Grecia*, I, XVI, 1.

Ramiro de Minaganante, L., *Historia de la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Consolación, venerada en las masias de Corcolilla, termino de la Villa de Alpuente*, Pamplona, s/f.

Sor Isabel de Villena, *Vita Christi*, Valencia, 1497.

Sucías Aparicio, P., *Templos á la Sacratísima Virgen María*, Biblioteca Municipal de València, manuscrito, s/f.

Viciana, R. M. de, *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*, Valencia, Juan Navarro, 1564 (Universitat de València, 2002).

Villanueva, J., *Viage literario a las Iglesias de España*, Madrid, 1806, vol. 4, pp. 92-94.

Vorágine, S. de la, *La leyenda dorada*, s. XIII (2 vols., Madrid, Alianza, 2001).

Zurita, J., *Anales de Aragón*, Zaragoza, 1562-1580 (Canella López, A. (ed.), Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, vol. 1) <<http://ifc.dpz.es>> 17-5-2010.

## ARCHIVOS

A. M. R.	Archivo Municipal de Requena
A. H. M. V.	Archivo Histórico Municipal de Valencia
A. R. V.	Archivo del Reino de Valencia
A. C. H.	Archivo de la Catedral de Huesca
A. D. V.	Archivo Diocesano de Valencia
A. P. C. C.	Archivo de Protocolos Notariales del Colegio del Corpus Christi de Valencia
A. D. C.	Archivo Diocesano de Cuenca

- A. C. V. D.      Archivo de la Cofradía de la Virgen de los Desamparados
- A. H. N.        Archivo Histórico Nacional
- A. C. V.        Archivo de la catedral de Valencia
- A. C. A.        Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona





## Apéndice

### INTRODUCTION

This thesis is an approximation to the study of the Marian medieval sculpture in the former kingdom of Valencia. Although it will focus on the conceptual images –not to mention some references to iconographic narrative types, when necessary-, its geographical, temporary and typological scope is very wide. Nevertheless, since we do not have specific studies on this topic, it is worth addressing the issue in a panoramic way in order to establish a starting point facing new researches.

We will start laying down the geographical limits of the research, which have governed the choice of the works to consider. Those are the territories that belonged to the former kingdom of Valencia during the 13th to the 15th centuries. Consequently, cities like Requena, Utiel or Villena, whose images cater for a different stylistic filiation and socio-political situation, are excluded from this research. We will study, therefore, the Marian sculpture dating from the late Middle Ages in the kingdom of Valencia, that is, the images that somehow were found in any point of the Valencian geography during the last centuries of the Middle Ages.

The starting chronology does not offer any doubt, while the appearance of images, sculptural or not, is parallel to the constitution, after the conquest, of the new Christian society in the Valencian territory. On the other hand, the finishing line is the pass to the Modern Ages, although we cannot indicate a certain moment, by virtue of the characteristics of any transitional period. All those images that, formally, but also iconographically, due to the indissoluble bond between the both aspects, would be nearer a medieval sensibility (Gothic culture), than a modern one (humanist or Renaissance culture) are a focus of our attention. From a stylistic point of view, we are

talking about Romanesque and, especially, Gothic sculpture. Even though we will not dwell on stylistic matters, the choice of specific formal characteristics involves a certain thinking that, in the case of the *retardatarias* [old-fashioned] works, it will be closely linked to the immediate previous period.

Therefore, a Gothic image of the 16th century could not be considered strictly a medieval one; nevertheless, they will be taken into account when it contributes to a better understanding of the rest of the corpus. In fact, many index registers have been even dedicated to a group of modern wayside crosses (fichas nº 198-239) in order to prove the existence of a strictly medieval iconographic typology in comparison to the Renaissance crosses iconography and, above all, to the contemporary medieval processional crosses (fig. 346).

However, the object of this study is not just limited to the sculpture produced in the former kingdom of Valencia, it covers every work destined to any town, either it was imported –even those that were previous to the chronological limits that were just established-, or it was created by foreign or local artists. The aim of this study is to glimpse, through this corpus of Marian images, the thought, belief and way of life of the Valencians during the Late Middle Ages, for what we need to know its iconographic preferences, whatever where or who may create the works and even when they may be created.

The sculptural production demanded from Valencia cater for differentiated needs from its conquest and institutionalization. The client imposes himself in the choice of the subject, and often also in the form, so that the work adapts to the circumstances of the area to which it is destined; even when it is a mass-produced work, in which a meaningful choice happens, or though the image is not the result of a contract especially realized for a certain place.

Therefore, in several Valencian towns and cities, we find sculptural specimens that can be dated between the 12th and 13th centuries, which import allowed, in that time, to satisfy some needs and which offer information about a period and some particular circumstances. In spite of being “old-fashion”, the acceptance of re-used works, due to historical imperatives, provided them with current importance. For this reason, we will treat them as if they had been produced after the Christian conquest. For the same reason, we will take into account the missing images.

## WHY SCULPTURAL IMAGES?

The interest in trying to amend, somehow, the oblivion to which the Valencian sculpture has been submitted on the part of the historiography of the art, leads us to focusing our attention on it. Nevertheless, the iconographic and iconological method, chosen in this research, places to the margin of the traditional systematizing of the arts, which leads us to justifying our selection of pieces. Provided that a sculpture, as an image, is inextricably linked of a painting, goldsmith and textile, we should not distinguish between the different art forms. Nevertheless, to analyze the Marian phenomenon through the sculptural representations involves a delimitation of our object of study that goes beyond the simple disciplinary classification and that, as other aspects of the image, caters to the functional specificity of these works. The different supports introduce particularities into the representation and into the choice of the subjects - worship images and devotion images, for example-, even leading to differentiated genres, even when it exists a thematic equivalence.

The three-dimensionality and the substance of a sculpture not only determine its location, for example, in facades or in wayside crosses, but also its function. And even its quality of sacred object, in the case of worship images, established by a series of legends, that ratifies its miraculous character and that the most of the painted representations do not have. In that regard, it should be pointed out that, among the Marian two-dimensional images, only the icons received (and receive) fervent worship and they share with the sculptural ones the formation of a legend that explains its origin. So, only the sculpture adapts to the architectural frame and only the sculptural images, with the exception of the icons, can become worship images, not devotional images, identified these with the altar imagery, sculptural or not. Nonetheless, it is necessary to allude to other artistic forms and even to study before the origin and development of the principal conceptual iconographic subjects that can (or not) be widely represented in the Valencian imagery.

Most of the works dedicated to this topic has eluded the study of the medium – understood as the material concretion through which an image manifests itself, the substance that allows to perceive it through the senses- and how this one has determined

the social outreach and the religious transcendency of some images. The materiality of the sculptures or, in this case, their three-dimensionality, is the property that explains, beyond any other particularity, the distinctions that these images received over its two-dimensional contemporary ones.

The sanctity of the three-dimensional image, which had been ratified by the divine will, expressed in a legend, granted to the sculptural work an added significance. The worship image had a different interest from that of the altarpiece, with more possibilities of surviving in the time, since “*en la Edad Media se celebraba la contradicción entre presencia y ausencia en las obras en imagen antiguas, que contenían una época distinta y, sin embargo, libraban el salto temporal en la pervivencia de su presencia visible*”<sup>1</sup>. A good sample of the transcendency of the material medium in the Valencian worship images is its persistence until nowadays.

The traumatic disappearance of many of them entailed the need to replace them so that the new images acquire a similar sanctity to that of its prototypes. A way of doing that was to incorporate some fragment of the original image in the new sculpture, like in the Virgen del Puig (register No 53), or to preserve them as relics, like in the Virgen del Llosar of Vilafranca (register No 68). Previously, in 1665, something similar happened with the Virgen de la Seo of Xàtiva (register No 76), whose right hand, with which it had stopped miraculously a plague, it was cut and covered with silver. If we do not consider how much they committed an outrage against the integrity of a sacred image, it is evident that the medium prevailed on the conceptual image of the Virgen de la Seo<sup>2</sup>.

This kind of performances, nevertheless, is stated also in other European places, although unlike Valencia, they are not restricted to sculptural images. The example provided by Belting refers to the table of the Virgin of Fröndenberg’s monastery that, around 1400, it was replaced by a new version, which incorporated two fragments of the original work, made with the wood of the cross, to “*garantizar la sucesión legítima mediante la identidad material*”<sup>3</sup>. Therefore, the cases of substitution of images stated in the Valencian territory took place already in Europe during the Middle Ages.

---

<sup>1</sup> Belting, H., *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007 p. 39.

<sup>2</sup> The dedications of the worship images have not been translated.

<sup>3</sup> Belting, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009, p. 584.

Independently of the veracity of its features –that is, though it is not a copy of an original prototype-, a sculpture, due to its corporeality, it resembles more the historical figure of Mary. It can be processioned and it is mobile, so the exempt sculpture justifies itself and its sacredness goes beyond the fashion criteria to which paintings or architectural sculptures were submitted, and even those sculptural images that were not protected by a legendary discovery and its consequent worship. Though some icons could move, according to the legendary Christian corpus, only the sculptures were able to move like if they were made of flesh and blood, an incompatible capacity with the two-dimensionality.

We see it, for example, in the 13th Century, in some *Cantigas* of Alfonso X, in which Mary's sculptural image moves an arm or a leg to protect someone from the impact of a projectile (*cantigas* 51 and 136), to give the communion to a Jewish young man (*cantiga* 4) or to avoid that an image of the Child falls from her lap (*cantiga* 38). All that proved that the represented person was present in the image, which was conclusively attested in the last mentioned *cantiga*, where, before the miracle, the belief in “*aqueles ydolos pintados*” had been questioned. But the Marian images are not the only ones that are provided with movement, since the *cantiga* 59 tells “*como o crucifisso deu a palmada a onrra de sa Madre aa monja de Fontebrar que posera de ss' ir con seu entendedor*”.

In the *Paris or Ingeborg Psalter* (fig. 0), made around 1200, the Marian image, to which Theophilus prays, leaves its place on the altar, as if the sculpture would have come to life, to face the devil. Here, Mary is far from being a small worship image; it is a half a length figure, but a life-size one and it seems that the clergyman address the Virgin in person, the same one that in the following sheet faces the devil to recover the contract that Theophilus had signed delivering his soul.

In the case of the worship images, those whose dating is not sure had been rejected. Many of them have disappeared, probably with the documents that could have mentioned them and, at best, only some pictures remain, where the images are covered with a robe. In any case, it is difficult to trace the documents of these works, whether they were imported or ordered in or from Valencia.

Also the *cruces de término* (literally boundary crosses, but we translate as wayside crosses) or *peirons*<sup>4</sup> in Castellón, where there were a large number before 1936 -like in Aragon and Catalonia- since many of the Marian images that we know were part of these works, as the invariable presence of the Virgin with the Child in the back. The figure of Mary repeats much or more than the one of Christ, since they have also been part of the Calvary. Provided that the most common images are perhaps the most representative ones of a period's culture trend<sup>5</sup>, its unusual abundance does from these works an unavoidable object of study in the present research.

But few crosses are preserved and practically none in its original location, which makes the research notably difficult. Fortunately, there are pictures of the lost crosses, as well as descriptions, though these documents are not enough to study in detail, not only the dating and the style to which these works belong, but also its specific location, its iconographic typology and therefore its function.

On the other hand, the disappearance of a lot of the works that, we are going to study, require that we take in account texts prior to the civil war, whose utility is evidenced by the descriptions, especially the iconographic ones, that they offer. As in the case of many of the works, particularly the Virgin's worship images, the outbreak of the civil war meant the loss of many wayside crosses. Providentially, the Catalan photographer Adolf Mas, who had made a journey through our land between 1917 and 1919, left photographic witness of a considerable quantity of these works, especially of Castellón. During this period, between 1918 and 1922, it was published *Geografía general del reino de Valencia*, directed by Carreras y Candi, who also provided an interesting photographic documentation, as well as *Inventario monumental de Tortosa*, written by Milián Boix in 1930. But some crosses had already disappeared from their original location before those years and only their memory remains. Nevertheless, the different circumstances of their removal have allowed to recover some fragments and even the whole cross (register No 144). Therefore, the documentation that allows us to

---

<sup>4</sup> Although these crosses do not at all live up to its name, we have decided to keep the most used denomination in Valencia, since *peiró* designates also a small chapel with a tiled altarpiece. Other names, as stone crosses, obviate the previous (and even later) use of the wood. Later, iron crosses also replaced previous ones, the most of them of stone. The term *cruces al viento* (crosses in the wind), proposed by Albert Bastardes, emphasizes their exterior location. *Vid.* Bastardes, A., *Les creus al vent*, Barcelona, Millà, 1983.

<sup>5</sup> Schmitt, J.-C., *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 21.

study the wayside crosses is fundamentally graphical and archaeological, since the written sources that testifies their existence are limited.

To know which could have been its function and how it had evolved with the time, it is important to combine the location and dating of these works. Normally, we miss a chronological discrimination in many works that have studied all the crosses of a region. In most of the cases, timeless uses are proposed for these pieces that not to take into account neither the period, nor the context in which they were made and, in occasions, their iconographic typology either.

## OBJECTIVES, METHODOLOGY AND STRUCTURE OF THE THESIS

Though we find an eventual similarity between the iconographic subjects of the pictorial images and the sculptural ones, their representativity and the way in which the society consumed them change depending on its material configuration and therefore on the place for which they were made or at where they were finally getting, even on their eventual mobility, resulting even in differentiated genres, in spite of the thematic equivalence. And the aim of this study is, precisely, figure out the cultural implications of the Marian sculptural images in the Valencian society of the Late Middle Ages. This is, eventually, which determines its iconic representation<sup>6</sup>, but it cannot be separated from the structural analysis of the work<sup>7</sup> and the rest of its characteristics either.

Therefore, to study the exposed corpus of works we will the iconographic-iconological method, as it is defined in the second volume of *Iconografía e iconología*, by Rafael García Mahiques. According to this method, the conceptual images, to which we are going to hew, are those that translate ideas or dogmas, taking as a model the sensitive world. They oppose to the narrative ones, although they can coincide with these and its consideration as conceptual depends sometimes on the circumstances. So, as García Mahiques affirms, the Crucifixion, that is in advance a narrative image,

---

<sup>6</sup> García Mahiques, R., *Iconografía e iconología*. 2. Cuestiones de método, Madrid, Encuentro, 2008, p. 71.

<sup>7</sup> Also Schmitt follows in his methodological conception of the History of Art Aby Warburg's inheritance. *Vid.* Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 54.

become a conceptual one when it is arranged for the cult in different contexts: the altar image, the processional cross or the wayside cross<sup>8</sup>.

We will take the previous cataloguing of these works, using the Apes model, as a starting point of this thesis. Developed by the Universitat de València, Apes is an iconographic database of Hispanic art, whose purpose is to facilitate the study of the images with an iconological and culturalist approach. Nevertheless, we have modified the registers to adapt them to our purposes. In the case of the worship images, we have added other two fields to the habitual ones, in which we have stated, on one hand, the oral tradition about their discovery or any other wonder for which they have been considered miraculous images and, on the other hand, the information documented in the Middle Ages that let verify the cult granted to the image in this period, its dedication or even the legend of its discovery. We have also located the wayside crosses of some towns on the map, to interpret their location.

After the study of this corpus of images, which is not supposed to be an exhaustive catalogue, but representative enough, it is necessary to divide the thesis in two parts. First, we are going to study the continuity and variation of the main Marian conceptual subjects, which will allow us to establish the iconic context in order to locate the study of the works analyzed in the registers. The chapters have been classified into two, according to if the subject highlights Mary's divine maternity or if, on the contrary, it accentuates, above all, her royal condition and her consequent glorification. In this first part, all kinds of images have been taken into account, independently of the artistic discipline to which they belong, since it is exclusively focused on the study of the Marian subjects, their origin, variations and continuity, as it has been done in García Mahiques, R. (dir. and coord.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. 1. La Visualidad del Logos, Madrid, Encuentro, 2015.

The second part will focus on the Valencian sculptural imagery. Nevertheless, instead of beginning by analyzing its formal aspects, as it befits the iconographic method, in the first section, "*Antes de la Madre de Dios* [Before the Mother of God]", we will study, on one hand, the ancient foundations of certain popular beliefs that could have influenced the medieval piety and, therefore, the way of apprehending the Marian images. On the other hand, we will concentrate on certain aspects of the Islamic culture

---

<sup>8</sup> García Mahiques, R., *op. cit.*, 2008, p. 73.



that would have contributed, in spite of its uniconicity, to the survival of the previous assumptions, and on if the parameters of the Christian repopulation and the continuity of Islamic communities in certain areas of the kingdom of Valencia might explain the location of the worship images or the wayside crosses according to an evangelizing or doctrinal function.

Then, in which is normally the first phase of the iconographic method, we will analyze the theories about the style and the attribution of the works. To know the author, or falling that, the client or the owner of the image, or its origin, or to set in a precise manner the creation date of a monument will constitute the base of this work. The formal aspects, the medium among them, will acquire a considerable value, always bearing in mind the iconographic method in its interpretation. This phase of the panofskyan method will be given the importance that it deserves.

In this aspect, we have considered Hans Belting's studies<sup>9</sup>, especially *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, W. Fink, 2002 (tr. of Vélez Espinosa, G. M., *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Kats, 2007), where he defines the medium just the way we have outlined above. After all, the iconographic method is characterized by its interdisciplinarity, which will be reflected in the analysis of the state of the question.

The following part is dedicated to the location of the Marian images, a circumstance that is not taken into account, but that also determines their significance. After that, we will analyze their iconographic typology and the dedications of the worship images, independent of the previous one –sometimes they are discordant-, and from which the rest of the (sculptural or not) representations lack. Furthermore, the legends and traditions, to which we dedicate the later chapter, are exclusive from this kind of images and, as their titles, essential to understand its significance in the Valencian medieval society. Finally, we will focus on the interpretation, not only of the Marian images of the wayside crosses, but of the complete works, taking into account their location and iconographical typology, analyzed in previous chapters.

---

<sup>9</sup> *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C. H. Beck, 1990 (*Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009) y *Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Mann, 1981 (tr. *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New Rochelle, Aristide D. Caratzas, 1990).

Somehow, the structure of the present study adjusts to the way in which, according to Schmitt, the images are organized, at least, on two poles, to work in certain social spaces. On one side, the universality of the Christian tradition (expressed, in this case, in a certain system of representation) and, on the other side, the particular *locus*, the parish church, the pilgrimage site, the city dedicated to its patron saint and to the worship of its images<sup>10</sup>.

#### STATE OF THE QUESTION

Equal to the small number of late medieval sculptures preserved in the area of the former kingdom of Valencia is the number and importance of the studies dedicated to them. This lack get worse in the case of the research that go beyond the stylistic aspect and the authorship of the work. Though our purpose is the study of the cultural background associated with the Marian sculptural images, the analysis of their formal treatment has been indispensable as a previous step. For this reason, we start from the work of out-standing researchers, the most of which has been dedicated, almost exclusively, to investigate this aspect of the Valencian medieval sculpture. We have tried to use, at all time, the most updated bibliography, although we also have consulted the classic studies that, in some cases, are the first and the last ones in taking into account certain sculptural pieces. This way, in view of the ambitious scope of our project and the shortage of studies with the same approach, we will depart from these inestimable works, without questioning their conclusions with regard to the formal and stylistic aspects of the works, to add our contribution to the study of a subject, that so small attention has received, compared to the rest of the Valencian medieval art.

The studies dedicated only to the sculpture are already very ancient and focused especially on the authors. Por example, Sanchis Sivera's article "La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia", of 1924, in *Archivo de Arte Valenciano* and the ones of Durán Cañameras, "La escultura medieval en el reino de

---

<sup>10</sup> "[...] nos images fonctionnent dans des espaces sociaux emboîtés, s'organisant autour de deux pôles au moins: d'un côté l'universalité de la référence chrétienne, de l'autre le locus particulier, l'église paroissiale, le lieu de pèlerinage, la cité vouée à son saint patron et au culte de ses images". Vid. Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, p. 29.

Valencia”, for *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, that were published in the 40s. We cannot overlook, although they are limited to Castellón, the article dedicated by Sarthou Carreres to the “Escultura religiosa en Castellón”, that appeared in 1920, and especially that of Sánchez Gozalbo, “Imágenes de Madona Santa María. Notas para un inventario en las comarcas de Morella, el Maestrazgo, la Plana y Segorbe”, that is still a landmark, in spite of having been published in 1949.

The most recent works, on the other hand, are part of larger works that, for their divulgative character, are summary and superficial, and practically none has been dedicated exclusively to the medieval sculpture. It is necessary to mention, first, Catalá Gorgues’ chapter in the second volume of the *Historia del Arte Valenciano* of Aguilera Cerni, published in 1988. Together with the chapter dedicated to the Exchange, it is the most exhaustive relation of sculptural images realized up to the moment. On the same line, although less ambitious, are José i Pitarch’s works that, on the contrary, carries out a more careful study of the sculptural production in Valencian territory. The works to which we refer are the chapter “Les arts plàstiques. Escultura i pintura gòtiques”, in *Història de l’Art al País Valencià* of Llobregat e Yvars, published in 1986, and “La imatge”, of 1989, in the *Història del País Valencià*, directed by Belenguier Cebrià.

Exclusively in Alicante, we will mention Llobregat Conesa’s chapter dedicated to the sculpture, in the catalogue of the exhibition *Gòtico y renacimiento en tierras alicantinas. Arte religioso*, of 1990. Recently, the sculpture has been raising a major interest in Valencia, leading to the realization of PhD thesis as that of Heras Esteban in 2003, *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*.

In the last years, the task made by the Fundación La Luz de las Imágenes has resulted in diverse catalogues of exhibitions and books of studies that have helped to penetrate into the comprehension of the sculptural medieval imagery, always in a much more vision of the Valencian art. The restoration to which many of the pieces have been submitted, has contributed a valuable information that has allowed to fit their dating or their origin. It is necessary to emphasize the catalogue of the exhibition that had its headquarter in Sant Mateu in the year 2005, *Paisajes sagrados*; as well as the publication of Prades’ book, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes, y de la imagen de la fuente de la salud*, of 1596. One of the first texts that reports miraculous findings of Marian images in Valencia. Among the general works, published by the

Universitat de València, we meet the exhaustive studies dedicated to concrete cities, as Valencia or Xàtiva, though they are disciplinary very broad.

The attention given to the Northern región, which provides so many works to our research, is completed by the valuable catalogue coordinated by Sanjosé Llongueras, of the exhibition *La Memòria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*, that took place in 2003. Given the quantity of works that concern us, especially *peirons*, belonging to Morella and Els Ports, it is necessary to bear in mind this work that, unlike the previous ones, though it was not limited to the sculpture area, it focused in the period before us. Also in the Museo de Bellas Artes of Castellón and in the Cathedral Museum of Segorbe are an important concentration of medieval sculptures. To the first group, Olucha Montins dedicated an article in 1999; whereas, together with Montolío Torán, Olucha published another one about the Segorbe's museum in 2004. To finish, it is necessary to mention the recent researches of Zaragoza Catalán, author of the catalogue of the exhibition *Memorias olvidadas. Imágenes de la escultura gótica valenciana*, published in 2015.

Two years before, in 2013, the Diputación de Castellón had published the *Inventario monumental de Tortosa*, written in 1930 by Milián Boix and that, preserved in the Archivo Diocesano of Tortosa, had never been edited. His exhaustive description of the diocese of Tortosa, to which the north of Castellón belonged, although it had some mistakes, is basic to know many of the works of which we were deprived by the outbreak of the civil war, that are described or even photographed. For the same reason, it is necessary to take into account the five volumes of the *Geografía general del reino de Valencia*, directed by Carreras y Candi, of 1918-1922, though it is an ancient and of vast reach work. Linked with the sculptural group of the wayside crosses, we cannot overlook Carreres Zacarés' articles for *Archivo de Arte Valenciano* about "Cruces terminales de la ciudad de Valencia", so far, the best documented study on these works.

Regarding worship images, specifically their sacred condition and the legends that sustain it, we have resorted to the first chronicles that give news of them. From the 16th century, the first and second part of the Beuter's work, of 1558 and 1551 respectively, and the *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino* of Viciano, published in 1564, are the ancient ones. To them, it is necessary to add the *Década primera de la historia de la insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia* of Escolano, of 1610, and its second part, that appeared on the

following year; of Dolz del Castellar, the four volumes of *Año Virgineo, cuyos dias son finezas de la gran reyna del cielo, Maria Santissima*, of 1686, and the Castelví Coloma's manuscript, *Catálogo de todas las santas imágenes de nuestra señora que dichosamente se veneran en la ciudad, villas y lugares en el reyno de Valencia [...]*, dated from 1689. The draft of some traditions on the findings of Marian images allows a comparative study with the ones documented in the Middle Ages, in literary works or in archival documents.

On the archival documents, the proportional shortage of the sculptural production opposite to the top quantity of pictorial and architectural preserved works, as well as the hypothetical major excellence of the above mentioned ones, has plunged the first one in a relative oblivion by the researchers. This way, to the lost documentation, joins the one that still sleeps in the archives, relegated to the nonchalance, contrary to what has happened, for example, with the painting. Though a lot of documentation relating to the sculptural creation lacks, in some cases a more exhaustive research, or a fortuitous finding, might reveal certain mysteries that, today, are still an object of hypotheses that are difficult to prove or that do not go beyond of a conjecture. That is why the few documented medieval images, as the Virgin of Sales (register No 55), have taken as a reference.

The opposite pole to the shortage of academic studies is the profusion of pious works, as those of Ferri Chulio, in the case of worship images. Normally, their iconographic typology is avoided and, above all, the relationship of these works with their cultural context, that is, their iconological aspect. Nevertheless, in view of the interest of their authors or readers for any detail related to their worship image, these works contribute valuable documentary information, which we find difficultly in other texts.

Nevertheless, on concrete images some meritorious works have been published as those of Aparicio Olmos, in the 60s and 70s, dedicated to the Virgen de los Desamparados of Valencia; the ones dedicated to the Virgen del Lledó of Castellón by Beltrán and Marco in 1987 or the ones published by Campos in the *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, between 1979 and 1985, where also Revest published in 1924, just to mention a few; the more recent studies of Besó about *Santa María del Rebollet, patrona canónica de la ciudad de Oliva*, of 2000; or the one of Trescolí Bordes, *Velles i novelles. L'Alcúdia i les festes a la Mare de Déu de l'Oreto*, of

2006, among others. Finally, it is necessary to mention the publications of the Instituto Valenciano de Conservación y Restauración on some restored works, as the Virgen del Llosar de Vilafranca, de la Naranja of Olocau del Rey, de la Leche of Torres Torres and de los Desamparados.

Also, there are numerous articles dedicated to concrete wayside crosses or to the group of a certain place. Among them, the ones of Cebrián Molina on the cross of the way of Valencia in Xàtiva (1987) or that of Meliana (1998); the published ones in the *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo* by Simó Castillo (1983) or Meseguer-Carbó and Micó Navarro (2013) or in other magazines like *Valencia Atracción* (1931), *Vallivana* (1945), *Archivo de Arte Valenciano* (1984) or *Penyagolosa* (1987).

Beyond the iconographic method, or rather for the vastness of subjects, that is supposed we have to handle in the iconological phase, it is necessary to consider studies dedicated to other areas of expertise, as history, anthropology, popular religiousness or literature.

Most of the studies in the Valencian area, not only the dedicated ones to the medieval sculpture, ignore the method used in the present work, which is why we will have to resort to more general researches or the ones dedicated to other more or less nearby regions. On the visual culture, Schmitt had already written in his “La culture de l’imago”, of 1996 and later, in 2002, in his *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, Gallimard, 2002.

On the dedications of the Virgin, Vesga Cuevas’ work, *Las advocaciones de las imágenes marianas veneradas en España*, of 1988, becomes important; whereas, on the Marian worship in Spain, it is still necessary to bear in mind Sánchez Pérez’s book, in spite of dating back of 1943. Among the most recent texts, that provides insight into the cultural context in which the use of images and the Marian devotion are set, it can be mentioned “La devoción a la Virgen en la sociedad medieval y su reflejo en la literatura y el arte”, published by Mateo Gómez in 1989, or “Les imatges marianes. Prototips, rèpliques i devoció”, written by Español i Bertran and published in *Lambard. Estudis d’Art Medieval* in 2002-2003.

In this area of knowledge, we highlight a Pereda’s book, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, published in 2007; as well as García Avilés’ article, “Imagen y ritual. Alfonso X y la creación de

imágenes en la Edad Media”, of 2010, which are about the political use of the image. The following articles about the sacred condition of the worship images belong to the later author: “Imágenes ‘vivientes’. Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio” and “*Transitus*. Actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval”, published in 2007 and 2010, respectively. And, in the Valencian area, stand out García Marsilla’s works on visual culture, for example, “Imatges a la llar. Cultura material i cultural visual a la València dels segles XIV i XV”, of 2001.

From an anthropological point of view, although without chronological distinctions, it is necessary to mention also Albert-Llorca’s work, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, of 2002, some of which are Spanish and even Valencian. In fact, the same author had already paid attention to some of these images in 1994, when it was published the article “La fabrique du sacré. Les vierges ‘miraculeuses’ du pays valencien”.

The researches on medieval collections of Marian miracles allow to establish a scheme that can be applied to the study of the Valencian legends that, since we have seen, do not are documented up to the 16th century. One of them, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media*, was published by Montoya Martínez in 1981. But we will also come to the sources, especially, the closest ones to our area of study.

On the Marian appearances concretely, we cannot obviate Christian’s work, “De los santos a María. Panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días”, that appeared in 1974; not neither, of 1981, *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, ensued from the research of the same author on appearances documented in the Middle Ages. Slightly more modern, of 1999, though it exceeds the Hispanic area, it is Barnay’s book, *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*. In the same year, Velasco presented “Las leyendas de hallazgo y de singularización de imágenes marianas en España. II. Una aproximación a la categoría de imagen-persona” and already in 2002-2003, Yarza Luaces published “Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII”, in the magazine *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, where some of the articles that we have taken as a reference in the study of certain subjects also were published.

Some Sansterre’s works on the same line are more recent. After a first approximation, in 1998, to the miracles of images during the early Middle Ages, at

present the author is focused in the study of the miraculous images of the Virgin. The result of his researches are diverse works of 2015, as “Images de la Vierge, récits d’origine et pèlerinages marials en Europe occidentales dans les derniers siècles du Moyen Âge” or “Unicité du prototype et individualité de l’image. La Vierge Marie et ses effigies miraculeuses, approche diachronique d’une croyance entre évidence, rejet et ambiguïté”.

Also in the last years, among the researchers who study the Valencian art, we begin to find works dedicated to this aspect of the Marian devotion. In 2014, Serra Desfilis published “A brave new kingdom. Images from the sea and in the coastal sanctuaries of Valencia (XIII-XV centuries)”, that insist in some of the topics of the present PhD thesis, as the Marian legends and their political use in the Christian society of the new kingdom of Valencia.

On the other hand, the study of the wayside crosses carries the consult of works that provides insight their location and, therefore, their function. In diverse chapters, we will address the significance of the crossroads, which in 1989 was studied by Puhvel in *The Crossroads in Folklore and Myth*, its connection with the death, referred in Murray’s work, *Suicide in the Middle Ages*, of 1998-2000, or in the studies on the episode of the meeting between the Three Living and the Three Dead, as Constenson’s chapter in *L’iconographie. Etudes sur le rapport entre textes et images dans l’Occident médiéval*, of 2001, or the article by Franco Mata, of 2002, for the *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. The studies on the death and the afterlife not only help to explain certain aspects of the wayside crosses, but also of the legends on found images. Among them, we emphasize the book of Lecouteux and Marcq, *Les esprits et les morts* (1990), the one of Alexandre-Bidon y Treffort, *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occident médiéval* (1993) or those of Toldrà, as *Après la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*, of 2000. Finally, in regard to the Eucharistic meaning of the wayside crosses, it is unavoidable the reading of Alejos Moran’s text, *La Eucaristía en el arte valenciano*, still a landmark, in spite of being a publication of 1977.

Since we already know, there are few works on the medieval imagery in Valencia that follow the iconographic method. Nevertheless, this methodology has been used in the researches on the works of other regions. Taking them into account will be basic to carry out a comparative study. From the vast bibliography that can be consulted



at the end of this work, it is necessary to mention, because of its methodology and current importance, “Las imágenes de María en el gótico mallorquín. Tipologías y variantes iconográficas”, written by Cerdà Garriga in 2013. Also, as an example of comprehensiveness in the study of the cultural significance of the Marian legends, Linehan’s classic “The Beginnings of Santa María de Guadalupe and the Direction of Fourteenth Century Castile” (1985) stands out for the Castilian case, and the most recent article of Alarcón Román for the Catalan one, “Clasificación y fuentes de la leyenda de Montserrat”, of 2007.

On the *peirons* [wayside crosses], we highlight studies as the one of Martin and Martin on the medieval crosses of Brittany (1977), that of Castel on the French Finistère (1980), the one of González de Durana and Barañano on the wayside crosses of Biscay (1983), those of Castelao on the Galician (1990) and Breton crosses (1992) or that of Baudoin on the crosses of the Massif Central of France (2000), among others. Thus, we have tried to take into account the works on the nearest European regions to the Valencian area, but also on the principal Hispanic territories where there was an important predominance of this kind of works. Because of that, we cannot overlook the compilation of the Catalan crosses that, in 1983, was made by Bastardes in his works *Les creus al vent*.

The comparison, therefore, with other best studied sets and the use of foreign sources will be basic, in spite of the differences with regard to the Valencian crosses, for example, in aspects as the typological one. This last one is very varied in the French crosses, and also in the Galician ones, whereas in the Valencian territory the crosses present a considerable typological uniqueness<sup>11</sup>. Therefore, in spite of the regional scope the present research, the generalization of the Marian phenomenon in the late medieval Europe and, especially, in the in the rest of the Hispanic kingdoms, increases its interest beyond the borders of the study area.

On the contrary, with regard to the geographical and chronological limits of the present research, i.e. the kingdom of Valencia between the 13th and the 15th centuries,

---

<sup>11</sup> The French crosses classify in cristianization crosses, including the wayside, crossroads and squares crosses; of worship to the dead; of procession; of peregrination; of boundary; of justice and of misión; according to Baudoin, J., *Les croix du Massif Central*, Nonette, Créer, 2000. The Galician crosses can be antifex, of pilgrims, *amilladoiros*, souls pockets, Calvaries, etc., according to Castelao, A., *As cruces de pedra na Galiza*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1990. The most of the Valencian ones are wayside crosses,

the thematic extent that requires the iconological approach, since we already have commented with regard to the most general bibliography, implies the analysis of studies dedicated to other artistic and even humanistic disciplines. On the icons, we cannot overlook the catalogue of the exhibition *Orient en Occident. Antiques icones valencianes*, curated by Blaya Estrada in 2000; another of the texts to keep in mind, of 1988, is Ariño Villaroya's volume dedicated to feasts, rituals and beliefs in *Temes d'etnografia valenciana*. Our interest is also focused on historical studies, as *Urbanisme i vida a la Morella medieval (segles XIII-XV)*, published by Alanyà i Roig in 2000, for making an example, or those edited by the Universitat de València, already mentioned.

In addition, the need to explain the function of the crosses, if they are or not wayside crosses, and their possible use in the evangelization of the Mudejar population, carries the reading of works with a geographical and demographic character, as the books of Burns or Guinot, among them, *Els fundadors del regne de València. Repoblament, antroponímia i llengua a la València medieval* or *Els límits del regne. El procés de formació territorial del país valencià medieval (1238-1500)*; or the PhD thesis defended by Torres i Faus in 1996, *Les divisions administratives històriques i l'ordenació del territori del País Valencià*, and by Cardells Martí in 2002, *Organització del territori i cultura material a l'Horta de València (S. XV)*.

In summary, studies of the kind that we try to carry out have been made for years, also with Spanish works, though the researchers who more have stood out are foreign Hispanist. Nevertheless, in case of the Valencian sculpture, and of any artistic form in general, only recently certain interest in the academic circles has been noticed. Though some sporadic works have dealt with partial aspects of the works that we study, for example, the function of the wayside crosses or the legendary tradition of Maria's miraculous images, none has done it with the scope and the depth of this thesis.

In conclusion, the historical changes that affect the relations between the two poles before mentioned, around which the images organise –sometimes antagonist, though the majority of times complementary-, have played an important role in the statute and the various functions of the images. For example, the statues reliquaries or

---

although some them have a funeral character, as the *Creu dels Avinyó or del Fossar de Catí* (register No 106).

*Majestés* of the kind of Saint Foy de Conques, created at the end of the first millennium, reached the favor of the people thanks to the “segmentation” of the society<sup>12</sup>. We might say something similar about the Marian images belonging to each of the new communities, arisen after the conquest, in the incipient Christian society, that are compelled to unite around a common identity element, to become strong in front of the other, the still large Islamic population.

## CONCLUSIONS

The sculpture representations of Our Lady in the Valencian territory escape neither to the image that the Marian piety had transmitted during the 12th and 13th centuries, nor to the friendly representations of the Mother of God that “*estimulaban una aproximación devocional en sintonía con la sensibilidad que prodigaron mendicantes y dominicos, de sor Isabel de Villena a san Vicente Ferrer* [encourage a devotional rapprochement in tune with the sensitivity that mendicants and Dominicans lavished, from sister Isabel de Villena to saint Vicent Ferrer]”<sup>13</sup>. In fact, in the sermon *Ecce ascendimus in Iherosolimam* of the Dominican saint, Mary intervenes in favour of a sinner, manipulating the scale in which his soul is weighed, imitating the devil, who always tries to deceive saint Michael<sup>14</sup>. Nevertheless, there are not many Marian sculptures that, in Valencia, show a mainly friendly face.

There are few *Eleousas* –some of them copy a foreign worship image, the Madonna of Trapani (fig. 109)-; though, since we have seen in the first part of this work, this subject does not try to transmit, or at least not only, an affectionate and humanized image of Mary and her son, but the awareness and consequent sadness of the mother for Christ’s future sufferings. The Madonna of Mercy images are also in short supply; but Mary’s overwhelming presence in the Valencian territory, above all in especially sensitive places (roads, crossroads, execution places, graveyards...) responds

---

<sup>12</sup> “*Les changements historiques affectant les relations entre ces deux pôles les plus souvent complémentaires, parfois antagonistes, doivent avoir joué un rôle important dans le statut et les fonctions diverses des images. [...] les statues reliquaires ou majestés du type de celle de sainte Foy, qui apparaissent à la fin du I<sup>er</sup> millénaire, prennent leur essor à la faveur d’une ‘segmentarisation’ poussée de la société*”. Vid. Schmitt, J.-C., *op. cit.*, 2002, pp. 29-30.

<sup>13</sup> Boto Varela, G., *op. cit.*, p. 74.

<sup>14</sup> Toldrà, A., *op. cit.*, 2000, p. 244.

undoubtedly to the confidence of the people in her intercession, depending on the privileges that the late medieval theology granted her.

If we attend to the subjects represented and to the attributes of the Marian images, her condition of *Mare de Déu* [Mother of God] (glove), in agreement with the name that receives in Valencia, predominates, or that of Virgin (flowers), with everything that entails. This trend coincides with what it happened in Europe from the beginning of the 13th century: in the medieval mysticism, especially among the Franciscans friars, the filial piety towards Mary predominates over the tension on her virginity<sup>15</sup>. But in addition, the inflamed devotion that these Christian communities professed for the Mother of God lead them to exalt her with the maximum possible recognition, that of Queen of the Heaven. Especially in Valencia, in line with the rest of the Crown of Aragon and as a consequence of her divine maternity, both the glove and the crown that encircles her head in multitude of images, emphasize her royal category. The Child, almost as one more attribute of his mother in the most of the sculptures, reminds her *Theotokos*' condition above all. In fact, in the wayside crosses, this is practically the only subject that appears in the back.

From the 12th century, beginning with saint Bernard of Clairvaux, the theology recognized in Mary a parallel passion to that of her son, *compassio*, derived principally from her spiritual suffering. In the 14th century, the emphasis will be placed on the physical suffering both of Christ and Mary<sup>16</sup>, which will result in subjects as the seven Sorrows of Mary or the *Scala Salutis*<sup>17</sup>, poorly represented in the Valencian territory during the Middle Ages. By virtue of her *compassio* and as Mother of God, that is to say, as an instrument of the incarnation of the Son of God, from the 15th century, she deserved also the title of co-redeemer.

This way, her participation in the redemption of the humanity becomes manifest in several ways. On one hand, with the many representations that suggest the mystery of the Incarnation (all of them of Our Lady with the Child), that can be completed with narrative images in the capitals of the crosses, for example, the Annunciation, one of the

---

<sup>15</sup> Duby, G., *op. cit.*, p. 66.

<sup>16</sup> Simson, O. G. von, *op. cit.*, pp. 6-19; Domínguez Rodríguez, A., *op. cit.*, pp. 17-35.

<sup>17</sup> Mocholí Martínez, M. E., "El lugar de María intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4 (2012), pp. 7-22; Mocholí Martínez, M. E., "Scala Salutis", in García Mahiques, R. (dir. y coord.), *op. cit.*, 2015, pp. 495-569.

most represented, like the Adoration of the Kings; on the other hand, and as a result of the previous thing, in the worry for the future Passion of her son: the image of the *Theotokos* itself that, in diptychs and two-sided tables, is opposed to that of a suffering Christ. Likewise, in the wayside crosses, the mourning Virgin accompanies her son at the feet of the cross, next to saint John the Evangelist, completing this way the scene of the Calvary.

In addition, the narrative images that have been added to the capitals show even clearer the pain of Mary. Some the most ancient crosses incorporate, for example, the Presentation of the Child at the temple, when Simeon prophesy that a sword will get through her heart. The suffering of the Mother of God is also sometimes reflected in images of the Piety, though unlike other peninsular and European regions, this subject does not occupy the back of the crosses but peripheral spaces as the capital. In the capital of Villores' cross (Castellón de la Plana) (register No 181), both aspects of the Virgin are represented –*compassio* and *corredemptio*– by the images of the Annunciation and of the Piety. It wasn't before the 16th century,, when certain crosses, like the ones that mark the way to the sanctuary of the Virgen de la Fuente de la Salud of Traiguera, were dedicated to the Sorrows of Mary (registers No 220-226).

In any case, for her *compassio*, the Mother of God is considered, as Christ, to beat the devil and the death, for what her repeated presence in ways and crossroads is more than understandable. Since we have seen, the medieval crosses are located mainly outside the town, where their iconographic program promotes the meeting with the main Eucharistic saints, especially Mary, and above all a last communion through the vision of the Calvary, that had managed to be equivalent to the elevation of the host, before getting into the inhospitable spaces that were on the edge of the domestic or populated area.

Our Lady is in a position to intercede before God for the humanity or, in this case, for the communities that populated a territory that has been recently conquered for the Christianity. With her intermediation there were more options before God, so that Mary turned into an universal agent of all the private requests. The devotees appeal to her as if she were their own mother and bring about that she were forgiving in honoring her through images<sup>18</sup>. Looking for comfort in the Mother of God, the Valencian assured

---

<sup>18</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2009, p. 559.

her presence in the ways and in the countryside, but not only with the wayside crosses, but mainly with worship images, that acquired their sacred condition by several means.

With regard to the appearances, Christian affirms that in Castille the legends were written from the 16th century, whereas in Catalonia from the 17th, but he doesn't doubt that the origin is medieval: histories about visionaries were already known in the 15th century and even before, since they were part of the *exempla* and therefore of the European culture of the 14th century<sup>19</sup>. Works like the *Cantigas* witness, already in the 13th century, the belief in many miracles made by sculptural images, as well as for certain icons, at least in Castile and France. It might not have to be different in Valencia, though we do not preserve practically any evidence of the existence of similar traditions before the 16th century, when some of them were written. But this doesn't mean, as it has been concluded, that they didn't exist previously, since these accounts repeat a series of schemes that would have been formed a lot of time before and that would pass from some images to others.

Almost all the worship images of Our Lady that were venerated during the late Middle Ages in the kingdom of Valencia have an associate legend and, though not all of them can be considered actual founded virgins, there are miraculous elements in their *inventio*. The aim of those accounts was to point out the importance of these images for the religious experience of the people, but the people of a particular village; therefore their Marian images acquired a distinctive identity “*que se apartaba de manera posesiva del concepto general de una virgen María* [that stray away in a possessive way from the general concept of a Virgin Mary]”<sup>20</sup>. Probably, that is why there is no written records of them. There was not so many needs of propaganda, unlike what happened with the Virgen de Guadalupe, since its intention was to group the community, more than to attract foreign devotees.

Those traditions arisen after the Christian conquest of the Valencian territory justified the worship given to many Mary's sculptural images, about which the community was brought together. The miracle was, since we have seen, a social phenomenon<sup>21</sup> and the image, therefore, was intended to protect the group from the

---

<sup>19</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, pp. 17, 24.

<sup>20</sup> Belting, H., *op. cit.*, 2007, p. 77.

<sup>21</sup> Christian, W., *op. cit.*, 1981, p. 4.

dispersion<sup>22</sup>. The religion worked as a symbolic fabric of the collectivity and God or the saints as a supportive base of its own identity, but in addition “*a través de tots aquests relats s’expressa l’exclusivisme soteriològic de les religions en veritat ‘nacional’ o ‘tribal’ i els valencians poden auto-identificar-se amb el ‘bé’ i la ‘salvació’: són cristians davant els moros* [through all those accounts, the religious soteriological exclusivism express itself in a ‘national’ or ‘tribal’ truth and the Valencian can self-identify with ‘good’ and ‘evil’: they are Christians before the Moorish]”, which is the historical realization of the enemy and of the evil<sup>23</sup>. That seems to be suggested by the fact that, according to the Marian legends, many of them were hidden due to the Arab invasion.

Nevertheless, the antiislamism –as the antisemitism- was not so clear in Valencia as in Castile, where perhaps those communities’ presence was felt closer, because they were mainly urban, unlike the kingdom of Valencia. All this leads to the conclusion that the sacred images didn’t pretend the conversion of the Saracens, but to strengthen the sense of community of the Christians<sup>24</sup>, and the same thing can be said of the wayside crosses<sup>25</sup>. A proof of this is that, in a zone, so highly populated by Muslims as the Marina Alta, all the cults are later to the expulsion of the Moriscos<sup>26</sup>.

In the end, the “antiquity” of the image and the memory of a Christian past that legitimized its recovery is what guaranteed the divine intervention and the sacred character of the image. Therefore, the legend is an inseparable aspect of the worship ones and of the study of the culture that makes them. The sculptural images of Our Lady

<sup>22</sup> García de la Borbolla, A., *op. cit.*, p. 94.

<sup>23</sup> Ariño Villarroya, A., *Temas d’etnografia valenciana*. 4. Festes, Rituals i Creences, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, 1988, pp. 33-34.

<sup>24</sup> Eventually, also Alfonso X was seeking to stimulate the re-Christianization of the conquered lands through the development of the Marian devotion. *Vid.* Huete Fudio, M., “La religiosidad popular en la plena Edad Media a través de las Cantigas de Santa María (s. XIII)”, in Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *op. cit.*, vol. 1, p. 139. In any circumstance, a community needs worship images with which they can identify. *Vid.* Belting, H., *op. cit.*, 1990, p. 22.

<sup>25</sup> According to Pérez Sánchez, “estas cruces de término o ‘peirons’ tuvieron aquí una excepcional importancia como afirmación de fe católica entre tanta población musulmana [these wayside crosses or ‘peirons’ had here a especial importance as an affirmation of the Catholic faith among so many muslim population]”. *Vid.* Pérez Sánchez, A. E., “Arte”, *Valencia*, col. Tierras de España, Madrid, Fundación Juan March, Barcelona, Noguer, 1985, p. 204; Cebrián opt for the protective function of the crosses on the fields or the entrance to the villages and cities, but he admits that also it is probable that, at least initially, they served to distinguish the Christian towns from those with a Muslim majority. *Vid.* Cebrián Molina, J. L., “La creu gòtica de Meliana”, *Recull d’estudis sobre Meliana. 1986-1997*, Meliana, Institut Municipal de Cultura, 1998, p. 61.

<sup>26</sup> Ferri Chulio, A. de S., “Aproximación histórica a la mariología patronal de los pueblos que componen la Marina Alta, Alicante”, *Primer Congrés d’Estudis de la Marina Alta*, Denia, 1982, Alicante, Institut d’Estudis “Juan Gil-Albert”, 1986, pp. 165-168.

that were venerated in the late Middle Ages Valencia pretend, more than to try to assimilate the Muslim inhabitants, that the new Christian communities united around a sacred image. For this purpose, they had to be wrapped of a sacredness that only the legends on providential findings could grant. Hence, in spite of lack of documents, we could affirm, taking into account the literature of other regions, that those traditions had arisen already in the Middle Ages in the former kingdom of Valencia.

In the end, the repopulation of the kingdom of Valencia implies the arrival of images and new devotions, normally Marian, in tune with the European fervor, around which the Christian communities came together; but also, perhaps, the survival of sacred spaces and ancient habits. Their iconographical typology use to be independent of their patronage that, associated with legends with a clear social background, constitutes in an defining element of the community identity. The “appearance” of the image is relegated, therefore, to a background, even it is taken advantage of its irregularities or its flaws are ignored, until the Counter-Reformation starts to ensure the propriety of the material object of the popular devotion and control the generation of miracles and appearances.





VNIVERSITAT  
E VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA  
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

# LAS IMÁGENES CONCEPTUALES DE MARÍA EN LA ESCULTURA VALENCIANA MEDIEVAL

Tesis doctoral  
CATÁLOGO

Programa de doctorado

**3030 Historia del Arte**

Presentada por

**María Elvira Mocholí Martínez**

Dirigida por el

**Dr. Rafael García Mahiques**

Valencia, octubre de 2016

## **Catálogo de imágenes**

### **IMÁGENES ESCULTÓRICAS**

**Virgen en Cabanes**

**Nº 1**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen en Cabanes
<b>Cód. Iconclass</b>	11F422
<b>Descr. Iconclass</b>	María sentada o entronizada, Cristo Niño sobre su rodilla (Cristo Niño a la izquierda de María).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cabanes
<b>Empl. original</b>	Cabanes, iglesia parroquial de San Juan Bautista
<b>Datación</b>	siglo XIV, primer tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	100 cm. aprox.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen devocional
<b>Elementos sgts.</b>	corona / libro / sitial
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Santa María de Cabanes / Trono de Sabiduría / María Regina / Evangelios
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ GORGUES (1988), p. 104

## Glorificación de la Virgen en Morella

Nº 2



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Glorificación de la Virgen en Morella
<b>Cód. Iconclass</b>	11F72
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo Niño corona a María.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Morella
<b>Empl. original</b>	Morella, iglesia arciprestal de Santa María
<b>Datación</b>	siglo XV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Morella, iglesia arciprestal de Santa María

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	portada
<b>Elementos sgts.</b>	broche / cingulo / esfera / ala / instrumento musical / diadema / laúd / rabel
<b>Conceptos sgds.</b>	Glorificación de la Virgen / Coronación de la Virgen / ángel músico / Virgen con el Niño / Cristo Niño corona a María
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesucristo (Niño)
<b>Fuentes liter.</b>	HEISTERBACH (VII, 46) / Sal 150
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 212-225; 380-383; 523-524 / CATALÁ GORGUES (1988), pp. 110-111

## Virgen en Palanques

Nº 3

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen en Palanques
<b>Cód. Iconclass</b>	11F4122
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen María de pie (o de media figura), con el Niño Jesús sentado en su brazo (Niño Jesús a la izquierda de María).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Palanques
<b>Empl. original</b>	Palanques, iglesia primitiva
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	Palanques, ¿iglesia parroquial, portada?

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 575

**La Primitiva en Segorbe**

**Nº 4**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Primitiva en Segorbe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(PRIMITIVA, SEGORBE)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (PRIMITIVA, SEGORBE) (APES).
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Altura
<b>Empl. original</b>	Altura, Cartuja de Valldecrist
<b>Datación</b>	siglo XV, primer cuarto
<b>Ubicación act.</b>	Segorbe, Museo Catedralicio
<b>Dimensiones</b>	38 cm. x 12 cm. x 9 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	círculo de Sanglada, Pere
<b>Personas implic.</b>	Martín I / Vallterra, Íñigo de / Riquer, Francesc de
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía / dorado
<b>Género</b>	portada
<b>Elementos sgts.</b>	corona / flor / rosa / pájaro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Primitiva
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesucristo (Niño)
<b>Bibliografía</b>	RODRÍGUEZ CULEBRAS; OLUCHA MONTINS; MONTOLÍO TORÁN (2006), pp. 274-275 / MONTOLÍO TORÁN; OLUCHA MONTINS (2004), p. 92 / ESPACIOS DE LUZ (2001), pp. 298-299 / RODRÍGUEZ CULEBRAS (1989), pp. 151-152 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 124 / PÉREZ SÁNCHEZ (1985), p. 197 / SÁNCHEZ GOZALBO (1949), pp. 486-487
<b>Tradición oral</b>	Habría sido un regalo de alguno de los asistentes a la fundación de la cartuja: Martín I, Íñigo de Valltera, arzobispo de Tarragona, o Francesc de Riquer, obispo de Segorbe; o traída por monjes de Scala Dei.
<b>Historia doc.</b>	Fue titular en el santuario de la Cueva Santa hasta principios del siglo XVI. Tras la desamortización pasó al convento de San Martín de Segorbe y de allí a la capilla del Palacio Episcopal.



**Virgen de Nules en Segorbe**

**Nº 5**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Nules en Segorbe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(NULES, SEGORBE)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (NULES, SEGORBE) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Nules
<b>Empl. original</b>	Nules
<b>Datación</b>	ca. 1420
<b>Ubicación act.</b>	Segorbe, Museo Diocesano Catedralicio
<b>Dimensiones</b>	72 cm.

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Nules
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ GORGUES (1988), p. 127

**Virgen con el Niño en Traiguera**

**Nº 6**



### Datos de enunciado único

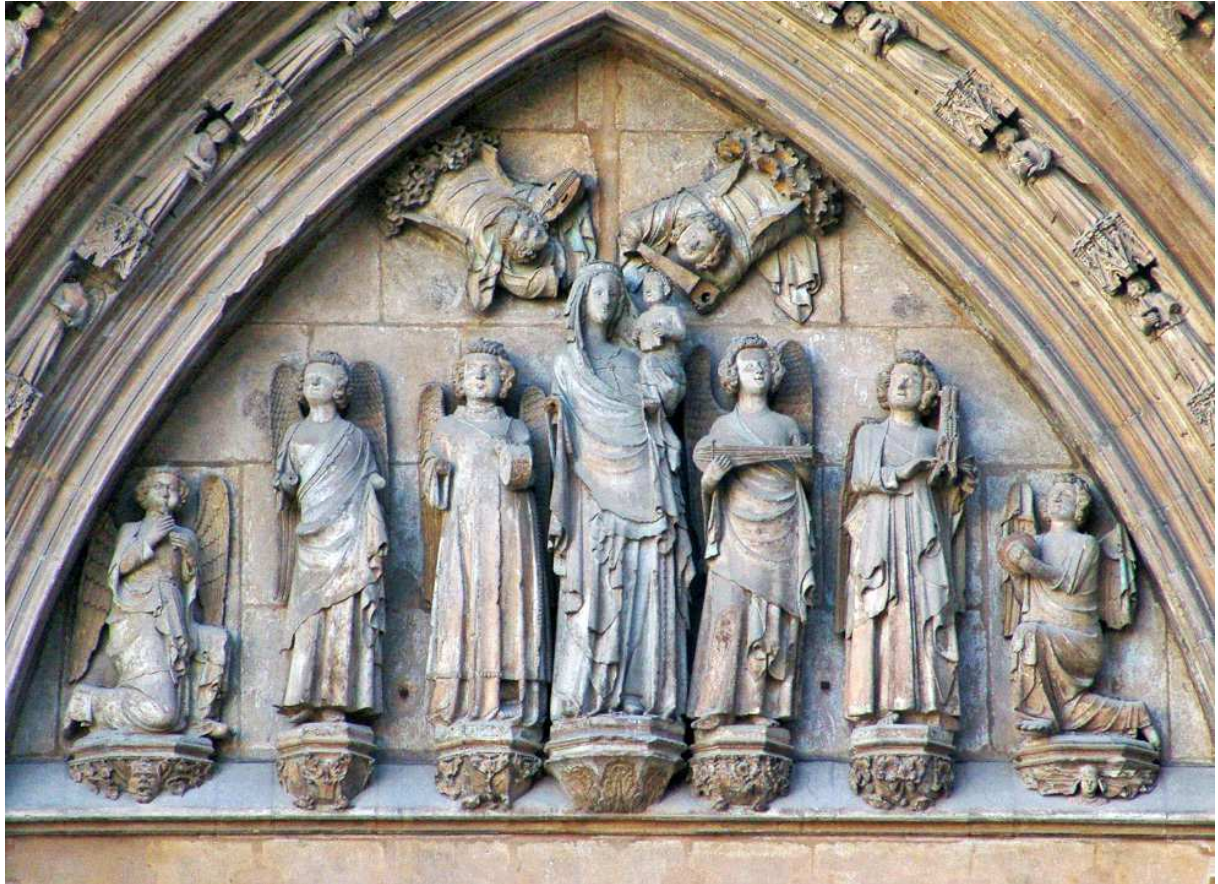
<b>Título</b>	Virgen con el Niño en Traiguera
<b>Cód. Iconclass</b>	11F4122
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de media figura), con el Niño Jesús sentado en su brazo (Jesús a la izquierda de María).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, iglesia de la Asunción
<b>Datación</b>	siglo XIV, finales – siglo XV, inicios
<b>Ubicación act.</b>	Traiguera, iglesia de la Asunción
<b>Dimensiones</b>	130 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Pastor, Ramón
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen devocional
<b>Elementos sgts.</b>	corona / velo / pájaro / escudo / cordero / bandera
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / cordero místico / Agnus Dei
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	MONTESINOS; ITURAT (1990), p. 11

## Glorificación de la Virgen en Valencia

Nº 7



### Datos de enunciado único

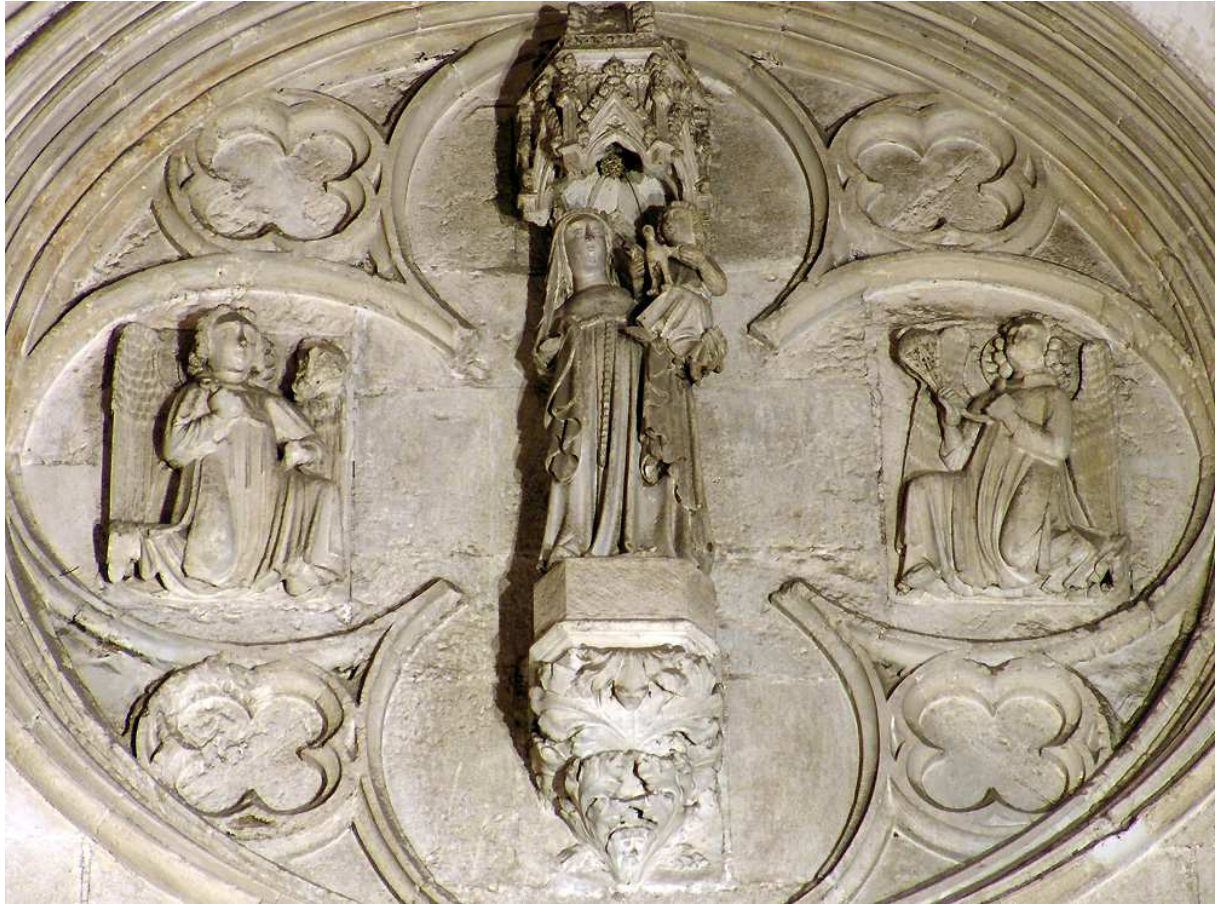
<b>Título</b>	Glorificación de la Virgen en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F621
<b>Descr. Iconclass</b>	“Regina Coeli”, “Regina Angelorum”, Maestà – Madonna.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, catedral
<b>Datación</b>	siglo XIV, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, catedral

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Ancona, Nicolás de
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	portada
<b>Elementos sgts.</b>	ala / arpa / címbalos / cítara / clavicordio / diadema / flauta / instrumento musical / órgano / libro / tambor
<b>Conceptos sgds.</b>	Glorificación de la Virgen / alabanza / ángel músico / genuflexión / Virgen con el Niño / Evangelios
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesucristo (Niño)
<b>Fuentes liter.</b>	Sal 150
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ GORGUES (1988), pp. 106-109 / CHÁVARRI (1957), pp. 25-35 / OÑATE (1975), pp. 28-39

## Glorificación de la Virgen en Valencia

Nº 8



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen con el Niño en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F621
<b>Descr. Iconclass</b>	“Regina Coeli”, “Regina Angelorum”, Maestà – Madonna.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, catedral, fachada del atrio-claustro
<b>Datación</b>	siglo XIV, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, catedral, puerta de la capilla del Santo Cáliz

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	Portada
<b>Elementos sgts.</b>	ala / pájaro / aguilucho / corona / incensario / cinturón / velo / vestimenta litúrgica / rosetón
<b>Conceptos sgds.</b>	Glorificación de la Virgen / alabanza / genuflexión / Virgen con el Niño / Virgen del Aguilucho / ángel / ángel turiferario / nimbo
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesucristo (Niño)
<b>Bibliografía</b>	ZARAGOZÁ CATALÁN (2015), pp. 19-22



**Virgen con el Niño en Valencia**

**Nº 9**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen con el Niño en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F4122
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo Niño sentado sobre su brazo (Cristo Niño a la izquierda de María).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, catedral, nave central
<b>Datación</b>	entre 1415 y 1442
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, catedral, capilla del Santo Cáliz

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Dalmau, Antonio
<b>Personas implic.</b>	Esteve, Jaime
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen devocional
<b>Elementos sgts.</b>	collar / joya / orbe / flor / vara de flores / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ GORGUES (1988), p. 128 / OÑATE (1978), pp. 20-24 / SANCHIS SIVERA (1933), pp. 16-24

**Virgen del Milagro en Valencia**

**Nº 10**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Milagro en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(MILAGRO, VALENCIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (MILAGRO, VALENCIA). (APES)
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, Hospital de Pobres Sacerdotes, portada
<b>Datación</b>	1394, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, Museo Diocesano Catedralicio
<b>Dimensiones</b>	151 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	Portada
<b>Elementos sgts.</b>	collar / joya / orbe / flor / tocado
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Milagro / bendición
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 294-295 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 115 / JOSÉ I PITARCH (1986), p. 214

## Virgen de Porta Coeli en Valencia

Nº 11



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Porta Coeli en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F4122
<b>Descr. Iconclass</b>	Maria de pie (o de medio cuerpo), Cristo Niño sentado en su brazo (Cristo Niño a la izquierda de María).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cartuja de Porta Coeli
<b>Empl. original</b>	Cartuja de Porta Coeli
<b>Datación</b>	1325
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, Museo Diocesano Catedralicio
<b>Dimensiones</b>	151 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implic.</b>	Lauria, Margarita de
<b>Técnica</b>	talla en madera / dorado / policromía
<b>Género</b>	imagen devocional
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen de Olocau / Virgen de Porta Coeli
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ GORGUES (1988), pp. 104, 106 / JOSÉ I PITARCH (1986), p. 187

## **IMÁGENES DE CULTO**

**Virgen del Castillo en Agres**

**Nº 12**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Castillo en Agres
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CASTILLO, AGRES)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CASTILLO, AGRES) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Agres
<b>Empl. original</b>	Agres, santuario de la Virgen del Castillo
<b>Ubicación act.</b>	Desaparecida
<b>Dimensiones</b>	68 cm. aprox.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Románico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	orbe / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen del Castillo / Virgen negra / bendición / Virgen encontrada / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	LLIN CHÁFER (2001) / FERRI CHULIO (1999), pp. 92-93 / CATALÁ GORGUES (1988), pp. 96-97 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 30 / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 3, p. 150 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 163-170 / ESCOLANO (1611), libro IX, cap. 43, col. 1351
<b>Tradición oral</b>	Escolano ubica su hallazgo antes de la invasión árabe:

“[...] quiso favorecer el cielo con una imagen de nuestra Señora, que fue hallada en aquel sitio de tie[m]po de los Godos: la qual, por hazer muchos milagros con sus devotos, es uno de los santuarios de España, visitado de los naturales y extranjeros”.

Será Castelví el que nos ofrezca el relato de su hallazgo tras la conquista cristiana:

“En la cordillera de la Sierra de Mariola en las ruinas del castillo entró un Pastor apacentando su ganado y vio al tronco de un Almez una Imagen de la Virgen, hablóle la santa Imagen y le dixo, que fuesse al lugar, y diesse aviso al cura de que viniesen en procesión, y que la edificassen una capilla en aquel sitio, dixole el Pastor q[ue] no le darian credito en el lugar (era manco el Pastor). Dijole la santa



Imagen, que fuese y diesse por señas los dos braços sanos, y repentinamente quedó bueno, corrió regosijado el pastor a manifestar el prodigio, como el feliz hallazgo. [...] Bajaronla al lugar, y la collocaron en la Iglesia, y el día siguiente no la hallaron en ella y la bolvieron a encontrar en el mismo lugar que se apareció, de donde creyeron ser voluntad de esta Divina Señora el permanecer en aquel sitio donde fue collocada, por lo qual fabricaron una hermita en donde collocaron la santa Imagen.

[...] por la comun tradición y por algunos papeles, y noticias, que se conservan, assí en el combento de Agres, como en la ciudad de Alicante se tienen por muy cierto fue el hallazgo en esta forma. Por los años de 1484 en la Iglesia Parroquial de Santa María de la ciudad de Alicante se prendió fuego [...] a 31 de agosto [...]. Se tiene por tradición constante, que la Imagen de María S[antísim]a que estava en el Altar, es la q[ue] se apareció en el lugar de Agres de este Reyno de Valencia que se tiene con tanta veneración y solo está en el archivo de la Iglesia de Alicante, que dize assi.

[...] [El capitán y marineros de un navío vieron] una llama en juicio de todos más resplandeciente que se elevó más q[ue] las otras a la parte de la Iglesia mas vecina al mar, que al medio día, y q[ue] estando assi elevada causava a los del navío una como veneración y al cabo de poco rato inclinándose a la parte del norte que es assi a la montaña se fue resolviendo, y perdieron de vista. Dicesse tambien que la milagrosa Imagen de Stra. Sra. de Agres que fue hallada por un pastor en una sierra de aquel lugar en 8 de setiembre del mismo año de 1484 ocho días despues del Incendio es la Imagen q[ue] estava en el Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa Maria de Alicante al tiempo, q[ue] prendió el fuego en ella, y q[ue] por divina disposición fue llevada a la sierra donde se halló, lo que parece acreditar el color morenito, y lo que se dize de que se ve en ella mirandola con atención algunos senyales en algunas partes de estar chamuscada del fuego”.

Hay que dicen la imagen habría sido traída por los conquistadores.

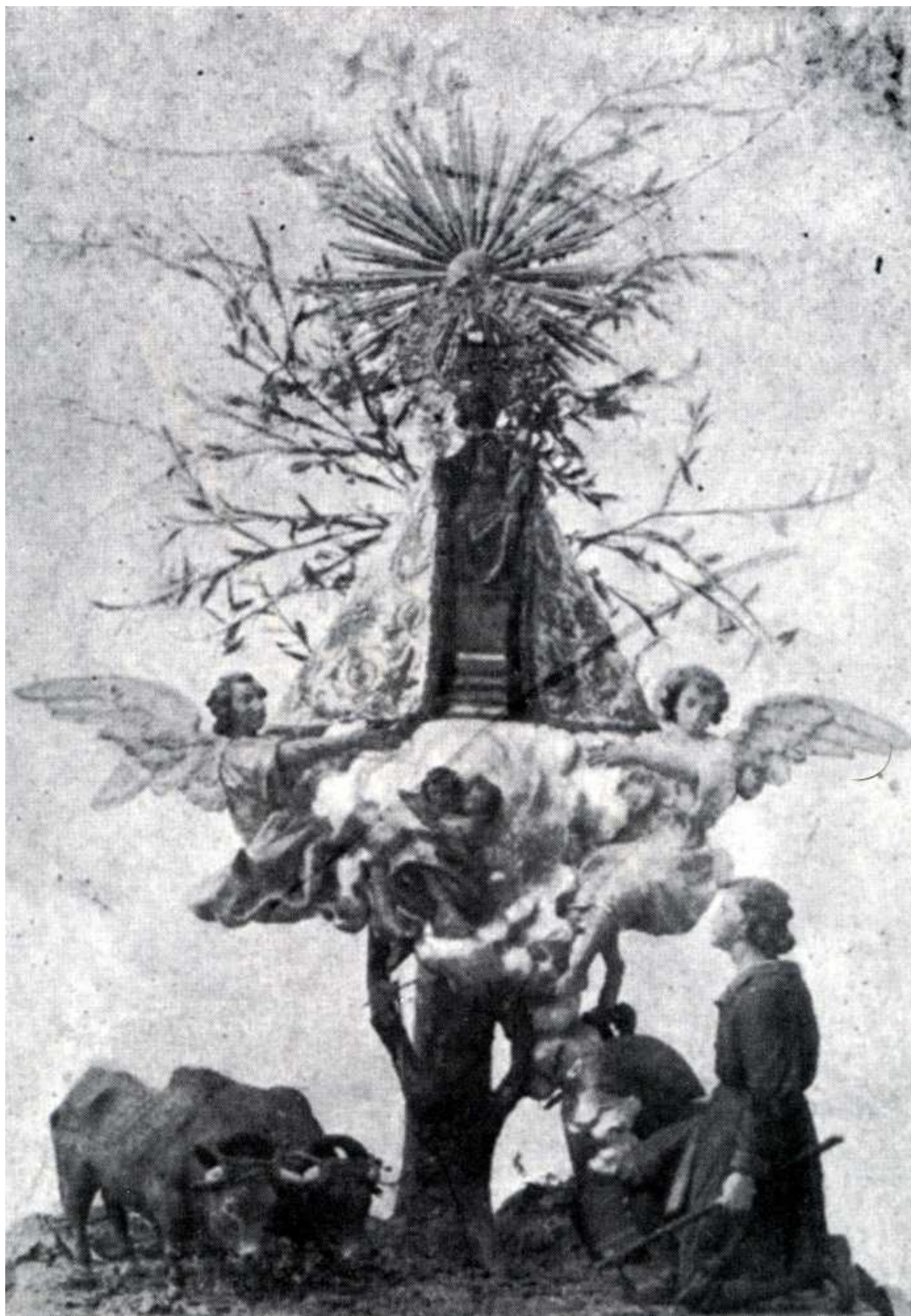
## **Historia documentada**

Al principio se construyó una ermita en el castillo de Agres, donde había guardianes o custodios de la Virgen. En 1578, es cuando el franciscano Jerónimo Vidal (guardián del convento de Bocarent), a instancias de las autoridades civiles y eclesiásticas del pueblo, funda el convento de padres franciscanos. Desde entonces, la presencia franciscana en este santuario ha sido muy importante, puesto que ha durado más de 400 años.

En 1906, se realiza la última obra importante, la ampliación de la iglesia, a la que se añadió una nave enclavada en la misma roca.

## Virgen del Olivar en Alaquàs

Nº 13



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Olivar en Alaquàs
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(OLIVAR, ALAQUÀS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (OLIVAR, ALAQUÀS) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Alaquàs
<b>Empl. original</b>	Alaquàs, ermita de la Virgen del Olivar
<b>Datación</b>	siglo XIV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	20 cm. aprox.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	orbe con cruz / silla de brazos / corona imperial / manto / olivo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen del Olivar / Virgen negra / Virgen encontrada / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	BESÓ ROS (2001) / FERRI CHULIO (1999), pp. 348-349 / GOMIS CORELL (2002), pp. 57-64 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 18 / CASABÁN (1899), pp. 12-15 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 137-138 / ESCOLANO (1611), libro VII, cap. 2, col. 286
<b>Tradición oral</b>	Relata Castelví:

“Las noticias, que oy se tienen del origen de esta santa Imagen sólo se fundan en la tradición de que el sitio que oy es combento era un olivar, y que arando en el un devoto labrador topó con la extremidad de la Reja en una campana, que estava escondida al pie de un olivo, y levantandola halló en su concavidad la Imagen de la Virgen; sacaronla, y la edificaron allí una Iglesia collocando la imagen en el mismo puesto donde estava el olivo [...]. Dan testimonio las pinturas antiguas, y tambien una señal de golpe que tiene en el rostro la Imagen ocasionado de que la fuerza del arado levantó la campana, y al bolver a caer tocó en el rostro a la Imagen el metal de la campana [...]. Dicesse que estava allí enterrada desde la perdida de España, y q[ue] sucedió el hallazgo antes de los años de 1300 en que tiene de antigüedad desde su restauración cerca de 400 años”.

Añade la tradición que fue trasladada a la iglesia de San Nicolás de Valencia, pero al día siguiente la imagen había desaparecido y fue localizada en el mismo lugar donde había sido encontrada. Por segunda vez, fue trasladada a Valencia, de donde volvió a Alaquàs. Hasta tres veces desapareció de Valencia. Finalmente, se construyó una ermita en la población de Alaquàs, en el mismo lugar del hallazgo.

**Historia  
documentada**

La ermita fue edificada a principios del siglo XIV. Su primer beneficiado se llamaba Pere de Llosa y falleció en 1332.

De ese mismo siglo, se han conservado algunos testamentos que corroboran la existencia de la ermita y la búsqueda de sepultura en ella. Se puede confirmar, por tanto, que el culto a esta imagen existía desde su creación.

Respecto a la tradición, según Besó, el hecho de que no se mencione su hallazgo en los documentos sobre la donación de la ermita de la Virgen a los frailes mínimos en 1536 por parte del señor de Alaquàs es significativo y podría retrasar su origen a la época tridentina, cuando se constata un notable aumento de su culto a nivel popular, o incluso durante el barroco. Sin embargo, hay que destacar que la advocación de la Virgen del Olivar es tan antigua como su ermita.

## Virgen de Albuxech en Albuxech

Nº 14



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Albuxech en Albuxech
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(ALBUXECH)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (ALBUXECH) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Albuxech
<b>Empl. original</b>	Albuxech, ermita de la Virgen de Albuxech
<b>Ubicación act.</b>	destruida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	madroño / corona imperial / manto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de Albuixech / Virgen negra / Virgen encontrada / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1986b), p. 14 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 28
<b>Tradición oral</b>	<p>El origen de esta imagen se remonta al s. VII, cuando había en Valencia, en un barrio llamado Mahuella, cerca de Albuixech, un monasterio benedictino donde se veneraba a esta Virgen. A principios del siglo VIII, los monjes escondieron la escultura en el tronco de un árbol carcomido, para evitar que cayera en manos sarracenas.</p> <p>En septiembre de 1268, un labrador que estaba trabajando el campo de un sacerdote de la catedral contempló sorprendido como los bueyes se arrodillaban al pasar por delante de un madroño. El prodigio se repitió tres veces y el agricultor, finalmente, se acercó al árbol donde encontró la imagen, ennegrecida por el paso del tiempo, dentro del trono vacío.</p> <p>El rey Jaime I, o el obispo de Valencia, el dominico Andrés Albalat, o aquel con la venia del prelado, la donó a la Real Cofradía de San Narciso, obispo y mártir, de la catedral de Valencia, de la que era prior el sacerdote al que pertenecía el campo donde había aparecido la imagen. Desde aquel momento, recibió el nombre de <i>Mare de Déu de l'Alborxer</i>.</p> <p>El relato se completa con el traslado de la imagen a la ermita construida en el mismo lugar donde fue encontrada, el día 8 de septiembre de 1275. A su alrededor, surgió un núcleo de población que acabó por recibir el nombre de Albuixech, corrupción de <i>alborxer</i>.</p> <p>Esta es una de las leyendas más completas de la tradición mariana valenciana: remonta la antigüedad de la imagen a una época anterior a la conquista musulmana, plantea un descubrimiento típico con la participación de un agricultor, una triple repetición del hecho milagroso e incluso la intervención del rey Jaime I al decidir dónde tenía que ser conservada la Virgen encontrada.</p>

## Virgen del Oreto en L'Alcúdia

Nº 15



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Oreto en L'Alcúdia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(ORETO, L'ALCÚDIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (ORETO, L'ALCÚDIA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana o Italia
<b>Localidad</b>	L'Alcúdia
<b>Empl. original</b>	L'Alcúdia, antigua capilla de la Virgen del Oreto
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	L'Alcúdia, actual capilla de la Virgen del Oreto
<b>Dimensiones</b>	95 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / pecho
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Oreto / Virgen de la Leche
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Inscripciones</b>	BEATA MATER ET / MARIAE INMACULATAE / INTACTA VIRGO / GLORIOSSISIMA REGINA
<b>Bibliografía</b>	TRESCOLÍ BORDES (2006) / VALLÉS BORRÀS (1992) / FERRI CHULIO (1986b), p. 58 / FERRI CHULIO (1999), p. / CATALÁ GORGUES (1988), p. 106 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 20
<b>Tradición oral</b>	<p>La leyenda otorga a esta imagen un origen <i>acheiropita</i>, no humano, al afirmar que el día de la Natividad de la Virgen, el 8 de septiembre, unos ángeles la regalaron al sucesor de san Pedro, el papa san Lino, que la escondió durante las persecuciones a los cristianos. Al morir el pontífice, sin desvelar el paradero de la imagen, el tercer papa de la Iglesia rogó a Dios que se lo manifestara, cosa que le concedió. Posteriormente, el papa Inocencio IV la entregó a Pelegrí de Montagut, señor de L'Alcúdia, que la trajo desde Italia en 1276 y la regaló a la población el 8 de septiembre.</p> <p>Aunque no es frecuente, en este caso, tenemos constancia de las etapas en las que se forjó la tradición. Así, hasta 1760, únicamente se conjeturaba que la imagen se había traído de Roma. Entre ese año y 1763, tienen lugar las revelaciones de María Ana Amat, vecina de L'Alcúdia, según las cuales la Virgen le habló tres veces sobre el origen de su imagen. De ahí, surge la interpretación del título, que derivaría del "oratori" del papa Lino, de donde procedía, debido a la semejanza a de ambos términos.</p> <p>El resto de detalles alusivos a la llegada de la Virgen a la población datan de esta época y sólo después se añadirá al relato la identidad del papa que regaló la imagen a Pelegrí de Montagut y el año en el que la trajo a L'Alcúdia.</p> <p>Sarthou Carreres, por otro lado, cree que podría proceder de América.</p>
<b>Historia documentada</b>	<p>El primer documento que hace referencia a la imagen de la Virgen del Oreto es el de la fundación de su capilla y data de 1492: el 2 de mayo, Ramon de Montagut modifica su testamento y ordena la construcción de una capilla, donde instituye un beneficio a la Madre de Dios. No obstante, la advocación que se da aquí es la de <i>Verge Maria de l'Orito</i> y, hasta el siglo XIX, ésta variará entre l'Orito, Lloreto, del Oreto, del Loreto, Orilo, Orito, l'Oreto, etc.</p>



**Virgen del Don en Alfafar**

**Nº 16**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Don en Alfafar
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(DON, ALFAFAR)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (DON, ALFAFAR) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Alfafar
<b>Empl. original</b>	Alfafar
<b>Datación</b>	siglo XIV, final – siglo XV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Alfafar, iglesia parroquial
<b>Dimensiones</b>	70 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / pájaro / hueco en la espalda
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen del Don / Virgen negra / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ VILA (2005) / GÓMIS CORELL (2002), pp. 57-64 / CATALÁ VILA (2002), pp. 53-77 / CATALÁ GORGUES (1988), pp. 124-125 / FERRI CHULIO (1986b), p. 16 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 19 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 4, p 399 / CASTELVÍ COLOMA (1689), p. 306 / ESCOLANO (1611), lib. VII, cap. 4, col. 322, nº 1
<b>Tradición oral</b>	<p>Respecto a la Virgen del Don, habría que hablar de leyendas, más que de leyenda, ya que son diversas las versiones sobre el hallazgo. La que más se aproxima a la tradición oral que ha ido pasando de padre a hijo es la que más tardó en ponerse por escrito. La encontramos en la <i>Novena a Nuestra Señora del Don</i> de 1895, donde se recogen unas <i>Noticias copiadas de la anterior novena</i>, de fecha desconocida aunque posterior a 1763, cuando se redactó la primera.</p> <p>La versión más arraigada afirma que, en su avance conquistador hacia el sur, en 1237, el rey Jaime I acampó donde hoy se encuentra la población de Alfafar. Una noche, al toque de las avemarías, los soldados avistaron siete estrellas que cayeron cerca de un almez y escucharon el sonido de una campana. Al día siguiente, al pasar el arado unos labradores que trabajaban aquella tierra, los bueyes cayeron arrodillados donde estaba el árbol –en algunas obras se obvia</p>

la intervención de los campesinos.

Le comunicaron esta circunstancia al rey, que mandó excavar en aquel terreno y, en su presencia, encontraron una campana que protegía una imagen morena de la Virgen con el Niño en el interior de una pila bautismal. A los pies de la imagen, había también un cáliz de oro con piedras preciosas y una crismera de plana. Jaime I, ante aquel prodigio, exclamó: “*Oh quin gran Do!*” y ordenó que se levantara un templo para acoger y venerar esta imagen.

La versión más antigua de esta leyenda fue recogida por Escolano en 1611:

“Segú[n] cuentan por tradició[n] de sus mayores los naturales della, q[ue] en tie[m]po andava el Rey Don Jayme en el cerco de Valencia, los del exercito q[ue] estavan aloxados en aquel partido de Alfafar, hallaron una image[n] de nuestra Señora, de piedra marmol, en una hoya, q[ue] aun hoy dia permanece dela[n]te de la Iglesia: y siendo presentada al Rey, ofrecio a la Virge[n] de labrarle una Iglesia co[n] titulo del Don, si le hazia merced de darle la ciudad: q[ue] como fue oydo della, acudio con todo efecto el Rey a cu[m]plir su voto”.

Años más tarde, en 1688, Dolz aporta una versión distinta. Relata que fue el mismo Jaime I, quien acampado en Alfafar para preparar el ataque a Alzira, escuchó el sonido de una campana y prometió a la Virgen que, si le concedía aquella ciudad, le edificaría allí mismo una iglesia bajo la advocación del Don, por el que iba a recibir al conquistar la plaza de Alzira. Además, según se ha añadido después, la imagen sería una de las que le acompañaban al combate y que él mismo la habría regalado.

## **Historia documentada**

Sabemos que, en 1404, Pere Nicolau pintó un retablo dedicado a los Siete Gozos de la Virgen, que pudo haber presidido la imagen de la Virgen del Don.

Respecto a la advocación, en 1655, Alfafar pidió la concesión canónica del título del Don al arzobispo de Valencia, fray Pere d’Urbina, aprovechando la visita pastoral que éste realizó el 12 de enero. Petición que fue satisfecha un año después.

## Virgen de la Salud en Algemesi

Nº 17



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de la Salud en Algemesí
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(SALUD, ALGEMESÍ)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (SALUD, ALGEMESÍ) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Algemesí
<b>Empl. original</b>	Algemesí, iglesia parroquial de Santiago, capilla de la Comunión
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	70 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona imperial / azucena / orbe / flor / sitial
<b>Conceptos sgds.</b>	actitud de bendecir / Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de la Salud / Virgen negra / Virgen encontrada / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (2004) / PRIMER ENCUENTRO... (2002), pp. 7-14 / FERRI CHULIO (1999), pp. 352-353 / FERRI CHULIO (1986b), p. 17 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 29 / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 4, p. 44 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 281-289
<b>Tradición oral</b>	En 1847, se publicó una <i>Verdadera historia de la Aparición y hallazgo de la antiquísima imagen de Nuestra Sra. de la Salud, venerada en la iglesia parroquial de la Villa de Algemesí</i> , texto elaborado por Blai i Josep Querol, en 1689. Esta obra traducía y completaba la información recogida en un manuscrito, desaparecido ya en el siglo XIX, conocido como <i>Libro de las noticias antiguas de esta Divina Imagen</i> . En este texto, redactado hacia 1568 y ampliado más tarde por mosén Pere Cerveró, mosén Miquel Curçà, presbítero beneficiado de la parroquia de San Jaime de Algemesí, tomó declaración de quien conocía “las memorias y papeles que había en el Archivo antes que este se quemara en el tiempo de las Comunidades” en relación con la Virgen. En 1247,

“saliendo á la huerta un vecino de esta villa, ó lugar mui pequeño que entónces era, por la puerta que entónces llamaban de Berca o

Masaceli, ... había una morera entre otras plantada, la cual era mui gorda de tronco, y por su antigüedad estaba hueco, sin quedarle nada de corazón al dicho árbol, sí únicamente la corteza que le mantenía, como de esta forma se encuentran muchas en esta huerta; reparó el dicho vecino y vió que dentro el hueco de dicha morera había un personaje, y llegándose más cerca, vió que era una Imagen de Nuestra Señora, mui morena. Admiróse éste al verla, y desde luego se volvió al lugar, dando noticia al Rector y Jurados de lo que había visto”.

La tradición ha añadido, no obstante, una serie de detalles a la llegada. Así, el descubridor sería un campesino que estaba labrando con una pareja de bueyes, que se arrodillaron a su paso por la morera. Al encontrar la imagen, el labrador fue al pueblo y la llevaron a la iglesia.

Pero en 1688, un año antes que los Querol, Dolz escribe:

“En la Villa de Algemésí, distante de esta Ciudad cinco leguas, se venera una Imagen muy milagrosa, intitulada, Nuestra Señora de la Salud, la qual fue hallada en el tronco de una Morera, el año 1247. [...] Tienese por tradicion, que aviendo llevado por tres vezes à la Villa de Alzira, de cuya jurisdicción era antes Algemesi, se bolvió siempre à su primera Iglesia, donde haze cada dia muchos milagros”.

Así pues, al día siguiente de que se la hubiera llevado los de Alzira, la imagen desapareció. Después de buscarla por todas partes, la encontraron dentro del tronco de la misma morera donde había aparecido la primera vez. De nuevo, fue trasladada a la iglesia de Alzira, pero la Virgen volvió dos veces más al lugar del hallazgo. Se dice, incluso, que tenía los piececitos sucios de barro, pues aquellos días había llovido. Allí mismo, dice la tradición que se construyó una capilla.

Pero la leyenda de la Virgen de la Salud no termina aquí. Después de numerosos milagros, al ser trasladada la imagen al altar mayor de la capilla de la Comunión, en 1569, se celebró un sorteo para escoger un nombre. El de la Virgen de la Salud fue propuesto por uno de los tres sacerdotes que participaron, Francisco Juan Dasí. Los otros dos se llamaban Rafael Frasset y Miguel Curçà y se había encargado de dejar constancia de la documentación desaparecida en el incendio de la iglesia. El prodigio se produjo cuando por tres veces salió el título de la Salud. La imposición de esta advocación fue confirmada por el mismo Francisco Juan Dasí, ya que, en 1632, redactó un certificado desde la catedral de Segorbe, donde posiblemente se encontraría como canónigo.

**Virgen de la Cueva Santa en Altura**

**Nº 18**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Cueva Santa en Altura
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CUEVA SANTA, ALTURA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CUEVA SANTA, ALTURA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Altura
<b>Empl. original</b>	Altura, santuario de la Cueva Santa
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	en paradero desconocido
<b>Dimensiones</b>	20 cm. x 10 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Ferrer, fray Bonifacio, atr.
<b>Técnica</b>	relieve de yeso
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	nimbo / corona de rayos / toca
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen / viuda / Virgen de la Cueva Santa
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1999), pp. 204-205 / FERRI CHULIO (1986b), p. 20 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 44 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / SARTHOU CARRERES (1920), pp. 110-11 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 48-68
<b>Tradición oral</b>	Procedente de la cartuja de Valdecríst, sería una de tantas imágenes realizadas por fray Bonifacio Ferrer, que regalaba a los pastores para que les dieran culto en sus refugios durante sus ausencias del pueblo, pues su tamaño permitía llevarlas en el zurrón sin ocupar apenas espacio. Uno de ellos la debió olvidar en la Cueva del latonero, refugio de su ganado. Castelví, no obstante, inicia la historia en el momento de su hallazgo:

“El tiempo en que se halló esta divina Imagen (siguiendo al Padre Don Joachin Alfaura en sus ya citados Annales nu. 209) fue en el año 1503 y fue assí: La Cueva del Latón [...] la destinaron los Padres Cartujos a los principios de su fundación para abrigo y habitación de sus Pastores, a uno de ellos de buena vida, quiso favorecer la piadosíssima Reyna del Cielo, apareciösele un día y mostrandole un lugar en lo profundo de la Cueca, le dixo, que en el hallaría una Imagen suya: Luego corrió el pastor a aquel sitio señalado, y encontró con la Imagen un como alazena de piedra de la misma peña.



Luego que se halló la Santa Imagen se reconoció en el agua que destilavan las peñas una celestial virtud que la hazía universal medicina a cualquiera dolencia. [...] Dentro de la mesma cueva también se hizo entonces una pequeña capilla en la forma que lo permitia la mucha humedad del sitio.

Duró por muchos años la devoción a este santuario y después cessó por la perturbación y alborotos que ocasionó en este Reyno la Germanía. Consta en un processo firmado por Felipe Ayerve Notario fol. 61 [...] un milagro [...] en dicha Cueva [...]. Vivía [...] Monserrat Escario en la Villa de Xerica muy enfermo, y cubierto de llagas y lepra, y assi determinaron los vecinos de la Villa el arrojarle de ella, porq[ue] no los infestara, y entonces esta testigo [su mujer, Isabel Martínez] [...] fue a ella [la Cueva] y recogio el agua que se destila y con ella lavó a su marido por espacio de doce dias, y passados estos fue con su marido a la Cueva, y hicieron una devota novena y concluda esta quedó sano y bueno [...].

La devoción de la Cueva Santa començó a renovarse el año 1574 en que esto sucedió”.

Añade Castelví que la imagen original era de alabastro, pero los monjes cartujos la sustituyeron por una de yeso, para evitar su deterioro ante la falta de protección de la cueva. Y esa sería la que encontró Isabel Martínez. Refiere así mismo el milagro del hallazgo de cal y arena en la cueva para la fabricación de la capilla.

Por otro lado, añade la tradición que la mujer del leproso quiso llevarse la imagen a su casa por tres veces y las tres veces se volvió milagrosamente a la cueva. Los tres sitios en los que desapareció el relieve fueron señalados con tres hitos.

## Virgen de Gracia en Altura

Nº 19



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Gracia en Altura
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(GRACIA, ALTURA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (GRACIA, ALTURA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Altura
<b>Empl. original</b>	Altura, iglesia parroquial
<b>Datación</b>	siglo XV, primer tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	130 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Gracia
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Inscripciones</b>	En griego: Madre DEL VERBO, DEL SALVADOR, DE JESUCRISTO HIJO DE DIOS, RUEGA POR NOSOTROS / LA MADRE DE DIOS, DE LA VIDA [...] Y EL PADRE DE ÉL, JOSEF (¿HIJO DE DAVID?)
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (2001), pp. 114-115 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 124 / FERRI CHULIO (1986b), p. 22 / SARTHOU CARRERES (1920), p. 111 / CASTELVÍ COLOMA (1689), p. 69
<b>Tradicción oral</b>	El mismo Castelví ofrece ya dos versiones de la llegada de la imagen a Altura. Pudo haberla llevado el rey Martín cuando fundó la cartuja, junto con la imagen de San Miguel que quedaría en Lliria. La otra versión es que la hizo un peregrino, porque no había ninguna imagen de la Virgen en la iglesia. Sarthou añade la posibilidad de que la dejara el rey Jaime I.
<b>Historia documentada</b>	El 7 de abril de 1549 se funda en el templo parroquial la capellanía de Ntra. Sra. de Gracia.

## Virgen de La Murta en Alzira

Nº 20



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Murta en Alzira
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(MURTA, ALZIRA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (MURTA, ALZIRA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Alzira
<b>Empl. original</b>	Alzira, monasterio de la Murta
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	terracota
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	nuez partida
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen de la Murta / Virgen negra
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	PRIMER ENCUENTRO... (2002), pp. 19-22 / FERRI CHULIO (1999), pp. 358-359 / MORERA (1995) / MONTAGUD PIERA (1982) / SIFRE PLA (1961) / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 65
<b>Tradición oral</b>	La primitiva fundación en la Murta la hizo, en el s. VI, san Donato, que está enterrado en el valle. Fueron estos primeros ermitaños los que realizaron la imagen de barro. Tras permanecer escondida, fue encontrada en una cueva, en fecha no precisada (s. XIV o antes), por dos ermitaños que vivían en el <i>Vall de Miralles o dels Miracles</i> , al pie del Cavall Bernat, en el término municipal de Alzira. El relato tradicional refiere que la imagen recibió el título advocacional de la Murta a causa de las ramas de dicho arbusto que la ocultaban.
<b>Historia documentada</b>	<p>Lo cierto es que, en el siglo XIV, se instalaron en el lugar indicado unos caballeros de la corte del rey castellano Pedro el Cruel, que construyeron once ermitas diseminadas por todo el lugar. La imagen se colocó en el altar mayor de la ermita de Santa María como principal titular.</p> <p>El 23 de enero de 1357, el caballero Arnau de Serra hizo donación de la Vall de la Murta a la Virgen de la Murta y a los ermitaños que lo habitaban desde poco después de la conquista. Así pues, a mediados del siglo XIV, ya existía en Alzira una imagen con esta advocación, según un manuscrito del Archivo Histórico Nacional.</p> <p>El papa Gregorio IX autorizó la fundación de un monasterio en la Vall de la Murta y el día 4 de julio de 1376 los ermitaños, ordenados monjes de la orden san Jerónimo, tomaron posesión del mismo. A principios del siglo siguiente, en 1401, empezó a levantarse un monasterio en el valle. En 1404, se edificó el nuevo convento, que fue visitado, en 1410, por san Vicente Ferrer.</p> <p>En 1820, la exclaustación hizo abandonar el monasterio a los monjes, pasando la imagen titular a la parroquia de Santa Catalina de Alzira, el 5 de enero de 1821. El 6 de mayo de 1893 fue declarada copatrona de Alzira por el ayuntamiento de dicha ciudad.</p>

## Virgen del Lluch en Alzira

Nº 21



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Lluch en Alzira
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(LLUCH, ALZIRA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (LLUCH, ALZIRA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Alzira
<b>Empl. original</b>	Alzira, ermita del Salvador
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen negra / Virgen estante / Virgen del Lluch / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	PRIMER ENCUENTRO... (2002), pp. 15-17 / PART DALMAU (1986) / FERRI CHULIO (1986b), p. 23 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 37 / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 3, p. 266
<b>Tradicción oral</b>	Una de las versiones más antiguas de la leyenda sobre la Virgen del Lluch la aporta Dolz:

“Su hallazgo sucedió por los años 1240 quien la halló fue un Pastorcillo, y un Monge de S. Bernardo, que hazia penite[n]cia en un Bosque, de donde toma el nombre, por llamarse en latin *Lucus* o del Pastorcillo, que se llamava *Lluch*. El Santuario es cèlebre, dista de la Ciudad seis leguas. Adelantaronlo mucho co[n] sus breves, y Privilegios nuestros españoles Borjas Calixto III y Alexandro VI los quales dieron no[m]bre de Canonigos à los primeros cinco Capellanes. Oy ha crecido à tanto numero, que solo de infantillos para cantarle à la Virgen todos los dias la Missa, ... Està sobre unos montes, y en medio dellos un Bosque, el qual es oy un fertil valle; bien que para subir tiene por todas partes muy aspera la entrada”.

La imagen debió pertenecer a algún barco de mercancías, puede ser incluso que fuera el mascarón, que encallaría en la ribera del río. Pero esta es sólo una de las diversas versiones que ofrece la tradición sobre esta imagen. Todas ellas diferentes.

Una segunda versión dice que, en 1609, la imagen llegó por mar desde Mallorca, remontando el río Júcar contracorriente en una nave no tripulada. El título de la Virgen derivaría, por tanto, de la imagen con la misma advocación que se veneraba en la isla. La de Alzira fue llevada a la parroquia, hasta que el 5 de agosto de 1699, a diferencia de otras imágenes encontradas, comenzó a recibir veneración en la ermita del Salvador.

Otra versión afirma que la imagen fue regalada por una familia de Mallorca que llegó a Alzira, durante el siglo XVII, llevando una copia de la imagen mallorquina. No obstante, según la obra que consultemos, los detalles de las leyendas se mezclan.

<b>Historia documentada</b>	Part Dalmau asegura que el inventario de 1508 no cita la imagen de la Virgen.
-----------------------------	---

## Virgen de Belén en Atzeneta del Maestrat

Nº 22





**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Belén en Atzeneta del Maestrat
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(BELÉN, ATZANETA DEL MAESTRAT)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (BELÉN, ATZENETA DEL MAESTRAT) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Atzeneta del Maestrat
<b>Empl. original</b>	Atzeneta del Maestrat, iglesia parroquial de San Bartolomé
<b>Datación</b>	siglo XV, primer cuarto
<b>Ubicación act.</b>	Atzeneta del Maestrat, iglesia parroquial de San Bartolomé
<b>Dimensiones</b>	113 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	bendición / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de Belén / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ GORGUES (1988), p. 124 / JOSÉ I PITARCH (1986), p. 187

## Virgen del Adyutorio en Benlloch

Nº 23



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Adyutorio en Benlloch
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(ADYUTORIO, BENLLOCH)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (ADYUTORIO, BENLLOCH) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benlloch
<b>Empl. original</b>	Benlloch, ermita de la Virgen del Adyutorio
<b>Datación</b>	siglo XV, final – siglo XVI, inicios
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	75 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	flor / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Adyutorio
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1999), pp. 208-209 / GARCÍA BELTRÁN (1998) / FERRI CHULIO (1986b), p. 31 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 57 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / SARTHOU CARRERES (1920), p. 111 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 223-224
<b>Tradición oral</b>	<p>Castelví ofrece una versión reducida de la tradición que después se desarrollaría como sigue.</p> <p>En 1495 se coronó rey de Portugal a don Manuel y dispuso enviar a las Indias una armada de cuatro naves al mando de Vasco de Gama. Salieron de Lisboa en 1497, llegaron hasta la India y pretendieron ver al rey de Calicut, que se llamaba Zamorín. Habiéndole hecho creer a Zamorín que los portugueses que venían a visitarle eran unos corsarios, Vasco de Gama salió huyendo al conocer el complot en contra suya. Las naves de Zamorín fueron en busca de la armada portuguesa y trabaron combate, en el cual uno de los barcos de Vasco de Gama se fue a pique. Entonces los portugueses imploraron el favor de la Virgen y vieron que en un monte de la playa próxima apareció una imagen de María, que les dio ánimos para proseguir la batalla hasta la victoria.</p> <p>Agradecidos por el auxilio de la Madre de Dios, se acercaron a la playa, recogieron la imagen, la entronizaron en el barco de Vasco de Gama y regresaron a Portugal. Dispuso el rey Manuel que la imagen pasara a la capilla de palacio y, poco tiempo después, quiso el rey emprender un viaje a África y quiso llevar consigo la sagrada imagen. Por causa del mal tiempo, la armada portuguesa se vio obligada a cambiar de rumbo y entrar en el Mediterráneo, pero al llegar frente a las costas de Valencia se calmó el viento de tal forma que la nave real no pudo seguir navegando.</p> <p>Aprovechó el rey la calma para desembarcar, llevando la imagen de la Virgen. Apenas había puesto el pie en tierra comenzó a soplar la brisa y volvió al navío. Otra vez se hizo la calma y así por tres veces. Interpretó el rey Manuel que la Virgen quería quedarse en tierra valenciana, ordenó que su capellán tomase la imagen y que, guiado por un escudero, con una antorcha encendida porque ya caía la tarde, se adentrara en tierra y no parase hasta llegar a un sitio en que conociera que era voluntad de la Virgen quedarse en él.</p> <p>Cuando cerrada la noche se encontraba cerca de Benlloch, entró en</p>

una ermita que estaba dedicada a los santos Abdón y Senén, depositando en el altar la imagen. Descansó allí y, a la mañana siguiente, dispuesto a reanudar la marcha, no tuvo fuerzas para moverla del altar. La citada ermita pasó a estar bajo la advocación de Nuestra Señora del Adyutorio.

Cuanto conocemos sobre la llegada a Benlloch de la Virgen del Adyutorio nos ha llegado gracias al Auto Sacramental que compuso hacia 1690 el dominico José Fort, cuyo título es *El Prodigio de Belloc. Auto Sacramental de la milagrosa imagen de la Virgen del Adyutorio, la cual está en el término de la villa de Belloc*.

Sin embargo, las versiones de esta leyenda son varias y algunas difieren considerablemente de la expuesta más arriba:

- Se dice también que Vasco de Gama imploró ayuda y se abrió un peñasco donde se refugiaron y encontraron una imagen de María. El rey de Portugal emprendió una expedición a África e invocó el auxilio de la Virgen para librarse de una tempestad. Llegados a Torreblanca, al embarcar se calmaba el viento y dio la imagen al confesor que la llevó a la ermita de los santos Abdón y Senén. Al día siguiente no la pudieron mover y al llevarla a la parroquia, desapareció. La encontraron en el ermitorio.
- Una versión diferente dice que esta imagen se apareció y ayudó a la armada de don Manuel, rey de Portugal, en un combate con los árabes.
- Otro relato explica que fue traída por dos peregrinos, que la colocaron debajo de una roca, la cual crecía cada año al decir de los vecinos.

Por otro lado, Espinalt cuenta en su *Atlante español*, que la imagen se venera desde 1365, año en que fue encontrada.

En 1704, libró a la población de una peste y por ello se celebra anualmente tres procesiones: el lunes de Pascua, el segundo lunes de Pentecostés y el día de la Natividad de la Virgen.

## **Historia documentada**

El 12 de julio de 1498, el notario Joan Monroig levantó acta de que Guillermo, sacerdote de la escuadra que el rey de Portugal había mandado para ayudar al Papa y a los venecianos, sacó de una nave la imagen de la Virgen del Adyutorio, suplicándole les concediera vientos para hacerse a la mar.

Este acto se repitió tres veces, puesto que cada vez que devolvían la imagen a la nave volvía la calma y, en cambio, al sacarla a tierra se levantaba el viento. Por ello, el citado Guillermo llegó a la ermita de los santos mártires Abdón y Senén de Benlloch, construida en 1445, y ofrendó la imagen de la Virgen.

En 1578 aparece citada esta imagen en el libro Racional de la iglesia parroquial de Benlloch. El ermitorio actual se bendijo en 1742.

**Virgen del Mar de Benicarló**

**Nº 24**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Mar de Benicarló
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(MAR, BENICARLÓ)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (MAR, BENICARLÓ) (APES).
<b>País</b>	Francia
<b>Localidad</b>	Benicarló
<b>Empl. original</b>	Benicarló, iglesia de la Virgen del Mar
<b>Datación</b>	siglo XII, segunda mitad – siglo XIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Benicarló, iglesia de San Pedro Apóstol
<b>Dimensiones</b>	72 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Románico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen del Mar / Trono de Sabiduría / María Regina
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	PULCHRA MAGISTRI (2013), pp. 310-311 / NOTAS HISTÓRICAS DE BENICARLÓ (1986), pp. 87-89 / RODRÍGUEZ CULEBRAS (1979), p. 103
<b>Tradición oral</b>	Tras la conquista, Jaime I obsequió a Benicarló con esta escultura de la Virgen que llevaba consigo. La imagen se ubicó en la primitiva ermita de Santa Cándida

## Virgen de la Misericordia en Burriana

Nº 25



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Misericordia en Burriana
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(MISERICORDIA, BURRIANA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (MISERICORDIA, BURRIANA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Burriana
<b>Empl. original</b>	Burriana, iglesia del Salvador
<b>Datación</b>	siglo XIV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	azucena / flor / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de la Misericordia / bendición / Evangelios / Virgen encontrada / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	MESADO OLIVAR; GIL CABRERA (2000), p. 251 / FERRI CHULIO (1999), pp. 210-211 / FERRI CHULIO (1986b), p. 34 / SARTHOU CARRERES (1920), p. 108
<b>Tradición oral</b>	<p>Con motivo de la invasión musulmana, como tantas otras imágenes valencianas, la de la Misericordia de Burriana fue escondida dentro de una campana, en el lugar que después recibiría el nombre de <i>Clot de la Mare de Déu</i>.</p> <p>Tras la conquista cristiana, dice la leyenda, que unos pastores escucharon el repique de una campana que procedía del interior del estanque y que respondía a la que sonaba en la iglesia parroquial en el momento de la consagración, durante la celebración de la misa. Al comprobar que los días siguientes se repetía este fenómeno, los pastores lo comunicaron a la gente del pueblo, que rescataron del agua la campana con la imagen de la Virgen. En el mismo lugar del hallazgo, se construyó una ermita en el s. XVIII.</p> <p>La leyenda afirma también que la campana fue llevada a Valencia para ser fundida, pero en lugar de volver a Burriana se colocó en la torre del Miquelet, mientras que la población recibió otra diferente.</p> <p>Esta tradición mariana nos habría llegado a través de unos gozos supuestamente escritos en el s. XV, aunque sólo los conocemos por una impresión en valenciano hecha en el s. XVIII. De ser cierto, se trataría de los gozos más antiguos de los que tenemos noticia.</p>
<b>Historia documentada</b>	<p>Encontramos la advocación de la Virgen de la Misericordia, por primera vez, en un documento del archivo parroquial del día 17 de octubre de 1617, en el que el presbítero Joan Antolí funda un beneficio con el título de “Sagrada Virgen María de la Misericordia” en el altar y capilla de Santa María de la iglesia parroquial del Salvador de Burriana.</p> <p>Anteriormente, la imagen de la Virgen había recibido veneración en la capilla mayor, pero fue trasladada a la segunda capilla del lado del Evangelio, a la derecha del altar mayor, donde fue encontrada en 1428 por el obispo de Tortosa, Ot de Montcada, en visita pastoral.</p>



**Virgen de Aguas Vivas en Carcaixent**

**Nº 26**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Aguas Vivas en Carcaixent
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(AGUAS VIVAS, CARCAIXENT)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (AGUAS VIVAS, CARCAIXENT) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Carcaixent
<b>Empl. original</b>	Carcaixent, Monasterio de Santa María de Aguas Vivas
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	50 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	orbe / caricia / bastón / pellizco
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Aguas Vivas / Virgen de Ternura / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1986b), p. 39 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 36 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 100-101
<b>Tradición oral</b>	<p>Según la leyenda, la imagen de la Virgen de Aguas Vivas fue traída desde África por un discípulo de san Agustín y depositada en un monasterio servita. Éste fue profanado en 826 y la imagen escondida. Su nombre, en aquel momento, era Virgen de Egipto.</p> <p>La leyenda continúa después de la conquista, cuando Jaume I fundó en 1239 un monasterio de agustinos con el título de Aguas Vivas. Años después, el 16 de octubre de 1250, un criado del monasterio, que estaba labrando en el valle del mismo, vio como los bueyes se paraban y se arrodillaban al pasar por delante de un olivo. La reja del arado había dejado la imagen al descubierto, al tocarle la nariz. Fue trasladada a Carcaixent en procesión y entregada al monasterio, que estaba cerca del lugar del hallazgo.</p>
<b>Historia documentada</b>	En 1835, la imagen fue trasladada al templo parroquial y erigida en patrona en 1857.

## Virgen de la Fuente en Castellfort

Nº 27



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Fuente en Castellfort
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(FUENTE, CASTELLFORT)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (FUENTE, CASTELLFORT) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Castellfort
<b>Empl. original</b>	Castellfort, ermita de la Virgen de la Fuente
<b>Datación</b>	siglo XIV, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Castellfort, ermita de la Virgen de la Fuente
<b>Dimensiones</b>	30 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo local
<b>Técnica</b>	terracota / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / cetro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Fuente / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	PAISAJES SAGRADOS (2005), pp. 258-259 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 100 / QUEROL SANJUÁN; MEDINA CANDEL (2001), pp. 53-54 / FERRI CHULIO (2001), pp. 124-125 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 537 / SARTHOU CARRERES (1920), p. 109 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 42-47
<b>Tradición oral</b>	<p>Cinco vecinos de Castellfort escondieron la imagen en una fuente para preservarla de la invasión musulmana. Después de la conquista cristiana, el 19 de junio de 1439, fue recuperada por un descendiente de estos, el vizcaíno Pedro Amadeo. Éste tuvo un sueño, en el que cinco estrellas le indicaron el lugar exacto donde se encontraba la fuente que albergaba la imagen. Una ligera variante de esta leyenda considera que también los antepasados del descubridor eran vizcaínos.</p> <p>Castelví añade que “estando construyendo el santuario una nevada los dejó encerrados a él y a los albañiles sin comida, pero se hizo el milagro de que apareciera cuando iban a matar a uno”. Además, en la iglesia está la fuente que manó al tiempo del descubrimiento de la imagen.</p>
<b>Historia documentada</b>	<p>En 1476, el sacristán Pere Munter realizó un inventario de la capilla, joyas y objetos de la imagen, que se conserva en el archivo del Ayuntamiento y que supone el documento más interesante sobre el culto a la Virgen de la Fuente durante la Edad Media.</p>

## Virgen del Lledó en Castellón de la Plana

Nº 28



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Lledó en Castellón de la Plana
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(LLEDÓ, CASTELLÓN DE LA PLANA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (LLEDÓ, CASTELLÓN DE LA PLANA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Castelló de la Plana
<b>Empl. original</b>	Castelló de la Plana, basílica de la Virgen del Lledó
<b>Datación</b>	IV milenio a. C. – siglo XIV (Inmaculada Concepción del s. XVI)
<b>Ubicación act.</b>	Castelló de la Plana, basílica de la Virgen del Lledó
<b>Dimensiones</b>	7 cm. x 3 cm. x 2,9 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	teca
<b>Conceptos sgds.</b>	actitud de oración / serafín / Virgen estante / Virgen del Lledó / Inmaculada Concepción / imagen-relicario / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Inscripciones</b>	No se pueden interpretar
<b>Bibliografía</b>	GUSI I JENER (2000) / FRANCÉS (1999) / BELTRÁN; MARCO (1987), p. 37 / FERRI CHULIO (1986b), p. 41 / CAMPOS (1985) / BALBÁS (1980) / CAMPOS (1980) / CAMPOS (1979) / SÁNCHEZ GOZALBO (1966) / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 71 / REVEST (1924) / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 36-41 / VICIANA (1564), p. 400
<b>Tradición oral</b>	Viciano nos ofrece la versión más antigua del hallazgo de la Virgen del Lledó:

“Otrosí, en la huerta de dicha villa ay un hermitorio so título de Nuestra Señora del Llidó, que fue muchos años ha fundado desta manera, que Pedro Granyana, labrador, tenía un heredamiento en el qual arava con un par de bestias, y arando, con la punta de la reja solevantó y transtornó una piedra de peso de más de quatro quintales, y baxo de la piedra vido estar una imagen de piedra de alabastro de nuestra señora la Madre de Dios. Y como la vido, fue turbado del misterio y luego dio aviso dello a los regidores de la villa, y con los clérigos fueron allá y tomaron la sancta figura y dedicárosle altar so título de Nuestra Señora del Llidó, porque havia un árbol plantado en aquel campo que en este reino nombran llidoner. Esta iglesia ha sido labrada y acrescentada por lo de la villa y es freqüentada y venerada por los devotos, y la Señora les alcanza grandes mercedes del Señor, según los milagros celebrados tienen alguna parte escrita en libro de la casa y en insignias puestas en la iglesia”.

La fecha del hallazgo, que Viciano no aporta, viene dada por el *Libre de Be e del Mal*, que fue supuestamente quemado en el siglo XVI, y del que habría quedado una copia, ya desaparecida, en el Archivo Municipal de Castellón; si bien, es muy probable que este libro no haya existido nunca. Viciano, no obstante, asegura que persona fidedigna “encontró un papel de letra muy antigua, en que refiere el suceso del hallazgo de esta santa imagen, y lo mesmo se ve en los libros manuscritos, que conserva esta santa casa”. En cualquier caso, el año 1366 ha quedado fijado por la tradición como el del hallazgo.

Algo más de un siglo después de que saliera a la luz la obra de Viciana, Castelví matiza su versión al agregar, respecto a Perot de Grañana, que “tocó la reja del arado a la parte izquierda de la cabeza de la Virgen Santísima, se le secó, y baldó el brazo derecho”; seguidamente, se fue a la ciudad para hacer partícipes de la noticia a sus conciudadanos, pero “haviendo dudado de esta verdad algunos, mostró el brazo baldado, y con este testigo de su abono lo creyeron, y luego se le restituyó el brazo a su primero ser bueno, y sano”. Ciertamente, a la pequeña imagen de la Virgen del Lledó le falta la parte izquierda de la cabeza, lo que Castelví aprovecharía, seguramente, para ampliar el relato de su invención con un detalle común a otras muchas leyendas sobre imágenes medievales encontradas por agricultores.

Así mismo, también es habitual, según la tradición, que la imagen sea trasladada a la iglesia del pueblo y que vuelva, normalmente tres veces, al lugar del hallazgo, en el que finalmente se acaba construyendo un santuario en su honor; complemento que este autor incorpora a la leyenda, añadiendo que “aquellas noches vieron muchas antorchas por el camino sin ver quien las llevaba”.

Cabe mencionar también a José Llorens de Clavell, notario que en 1716 realizó un inventario de los bienes del templo y que avanzó la fecha del hallazgo al año 1300.

## Historia documentada

En la segunda mitad del siglo XIV, la Virgen del Lledó recibe ya una veneración vehemente. Según consta en los *Libres de consells*, el 19 de enero de 1379,

*“[...] fon proposit per en Johan dalçamora manobrer e lochtinent de sagristia de sancta Maria del llido que com la Esgleya de sancta Maria del ledó fos fort pocha tant que les gents per deuocio quey han et van a vetlar bonament no y poden cabre. Com moltes persones hi haien deuocio axi dela dita vila com altres stranyes”.*

Así pues, en 1379, el templo ya se había quedado pequeño para acoger a todos los devotos, de Castellón y de fuera de la ciudad, que deseaban rendirle tributo, por lo que éste debía ser bastante más antiguo. El santuario no era un humilladero ni una capilla, dado que siempre recibe la denominación de *Esgleya*, *Esglesia* o *Ecclesia*.

## Virgen del Niño Perdido en Caudiel

Nº 29





**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Niño Perdido en Caudiel
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(NIÑO PERDIDO, CAUDIEL)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (NIÑO PERDIDO, CAUDIEL) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, <i>casa dels Beguins</i>
<b>Datación</b>	siglo XV, fines
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	43 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	pájaro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de los Niños Perdidos / Virgen del Niño Perdido
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1986b), pp. 222-223 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 1, pp. 197 y ss. / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 23-25
<b>Tradición oral</b>	Según Castelví:

“Nuestro gran Padre y Apostol Valenciano san Vicente Ferrer fundó un hospital para los niños huérfanos en la ciudad de Valencia enfrente del Convento de san Agustín (y después se trasladó a otro sitio). Este hospital se agregó el S. Rey Don Felipe 3<sup>o</sup> a los Padres Agustinos Descalços con el beneplacito de Urbano 8 por un Breve dirigido al Arçobispo Don Fray Isidoro Aliaga y fue donde estuvieron hospedados los religiosos que vinieron a fundar a esta Ciudad. Entre otras alajas, que los religiosos hallaron en esta casa fue una imagen de Ntra. Sra. por la qual hubo muchos litigios entre el Retor del hospital, que pretendía quedarse con ella, como otras muchas religiones que la solicitavan, pero al fin tocó por justicia el gozar esta prenta a los Agustinos Descalços. Luego la collocaron en la Iglesia y Convento de santa Mónica, que es el convento que oy tienen fuera de los muros de la ciudad y reparando el que no tenía la Sta. Imagen nombre o título con que diferenciarla de las otras, juntaronse los Religiosos para darla

distinto nombre del que antiguamente gozó de los niños perdidos, quando san Vicente Ferrer la collocó en el hospital que fundó para los niños huérfanos y para escusar las discusiones que podían suscitarse de la particular Devoción de cada uno, resolvieron el que el nombre saliera por suerte, y así pusieron diferentes Advocaciones y nombres escritos en cedulillas, y por tres veces continuas salió el de Ntra. Sra. del Niño Perdido. Aviendo ya dado nombre a esta soberana Imagen intentaron los Religiosos el darla a otro convento por tener en el de Val<sup>a</sup> otra Imagen de Ntra. Sra. del Pilar. Determinose también el que esto fuera por suerte, y esta le cupo al Collegio que tienen los Religiosos de esta orden en el lugar de Caudiel en el Reyno de Valencia, pero reconociendo, que era un Collegio recién fundado, y que por esta causal no estaría la Imagen con el Culto y Veneración que era justo, dejando fuera y rota aquella cedudilla, bolvieron a sacar otra que salió en la misma conformidad, de que quedaron admirados los Religiosos, sabiendo que en la urna no avia cedudilla que tuviera este nombre, pero no obstante este raro portento bolvieron a repetir la suerte, y salió como las otras y assi todos cedieron en la Voluntad Divina, y trasladaron la Sta. Imagen al lugar de Caudiel”.

Añade Dolz que “esta Imagen habló muchas veces à San Vicente Ferrer, el qual la tenia en un Hospital que fundò para los niños huérfanos, junto à San Agustin”.

### **Historia documentada**

Fue el papa Clemente IX el que, al coincidir la fiesta anual que se dedicaba a esta imagen con el domingo en el que se celebra la fiesta de la pérdida y hallazgo del Niño Jesús, cambió el título de esta imagen por el de Virgen del Niño Perdido.

En 1616, Pedro Miralles fundó en Caudiel el colegio de agustinos descalzos de Jesús Nazareno, al que se destinó esta imagen, que hizo su entrada el 21 de octubre de 1627. En la segunda mitad del s. XVII se construyó una capilla en la iglesia dedicada a la Virgen del Niño Perdido, a la que se añadió el camarín, terminado en 1701.

**Virgen de la Costa en Cervera del Maestre**

**Nº 30**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Costa en Cervera del Maestre
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(COSTA, CERVERA DEL MAESTRE)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (COSTA, CERVERA DEL MAESTRE) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cervera del Maestre
<b>Empl. original</b>	Cervera del Maestre, iglesia del castillo, capilla de San Juan
<b>Datación</b>	siglo XIV, segundo tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	84 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	pájaro / sitial
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de la Costa / Virgen de Ternura
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ GORGUES (1988), p. 104 / FERRI CHULIO (1986b), pp. 224-225 / SARTHOU CARRERES (1920), p. 110
<b>Historia documentada</b>	Procedía de la capilla de San Juan de la iglesia construida en el castillo que defendía la población, erigido por la encomienda de la orden de Santa María de Montesa. Su existencia está documentada en el siglo XIV. Al producirse el derrumbe del castillo, la imagen fue entronizada en la capilla de San Cristóbal del templo parroquial en el año 1685.

## Virgen de la Consolación en Corcolilla (Alpuente)

Nº 31



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Consolación en Corcolilla (Alpuente)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CONSOLACIÓN, ALPUENTE)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CONSOLACIÓN, ALPUENTE) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana o Aragón
<b>Localidad</b>	Alpuente
<b>Empl. original</b>	Alpuente, iglesia parroquial
<b>Datación</b>	siglo XIII
<b>Ubicación act.</b>	Corcolilla (Alpuente), iglesia de San Bernabé, San Abdón y San Senén
<b>Dimensiones</b>	68 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Románico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	libro / orbe / escabel / reconditorio / reliquia
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente en majestad / Virgen de la Consolación / Virgen del Rosario / Virgen encontrada / Trono de Sabiduría / Evangelios / bendición / imagen-relicario
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	HERRERO HERRERO (1993), pp. 303-307 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 96 / JOSÉ I PITARCH (1989), p. 480 / FERRI CHULIO (1986b), p. 19 / HERRERO HERRERO; HERRERO NAVARRO (1969), pp. 137-164 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 66 / RAMIRO DE MINAGANANTE (s/f), pp. 135-255 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 290-291
<b>Tradición oral</b>	Pese a que algunos de los autores remiten a documentos contemporáneos al hallazgo de la imagen, el relato más antiguo que conservamos es el de Castelví:

“[...] estava tan desluçida i indeçente que haviendo llegado a aquel lugar Don Pedro Ramírez Dean i Canonigo de las Iglesias de Segorve i Albarrazín que estaban entonces unidas, mando al cura de la Iglesia, quitara del Altar a esta Imagen, por la poca Reverencia que causava, la hizo enterrar en el cimiterio, y de allí a muchos años abriendo una sepultura, el sacristan de la Iglesia, encontro la Imagen cubierta con una cortina, i descubriendola la hallaron sumamente hermosa. Colocaronla en la sacristía i queriendo los feligreses de la vecindad de Corcolilla sacar por suerte un titulo, o invocación de María Santíssima para su devoción en aquella hermita, salió tres vezes por suerte el titulo de la Consolación”.

Fue descubierta en 1614 por el sacristán de la parroquia de Alpuente –bien Andrés Rubio (según Policarpo Rubio) o Marco Martínez (según Juan Javaloyas)- al abrir una sepultura en el cementerio viejo de la población, al lado de la iglesia, y se depositó en la sacristía vieja.

La imagen de la Virgen fue cedida a una mujer de Corcolilla, llamada la tía Elvira, para que ante ella se rezara el rosario, ya que la iglesia de Alpuente tenía ya una imagen de la Virgen bajo esta advocación. Por esta razón, el primer título que ostentó la imagen fue el del Rosario. Poco después, el 11 de junio de 1616, fue definitivamente trasladada a Corcolilla en solemne procesión y recibió su advocación actual de Virgen de la Consolación por petición popular.

Pero la cuestión que se ha tratado de esclarecer es en qué momento fue enterrada la imagen de la Virgen. El ya citado Policarpo Rubio, en un cuaderno de cuentas de los gastos de la capilla de Corcolilla, escrito en 1701, asegura que el motivo del entierro fue el cumplimiento de un mandato. Efectivamente, en 1576, el decano canónico de la catedral de Segorbe-Albarracín, Pedro Ramírez, en visita pastoral, ordenó retirar una imagen del culto por irreverente. No obstante, no es seguro que se tratara de ésta, pues la Virgen de la Consolación no tiene nada de irreverente y es poco probable que hubiera sido exhumada sólo unos años después, cuando todavía se tendría memoria de su prohibición.

Hay que mencionar, finalmente, el conjunto de reliquias encontradas en el interior de la imagen, que tiene el torso hueco. Según Lázaro Ramiro, pertenecen a san Juan Bautista, san Abdón y san Senén, san Vicente Mártir, san Vicente Ferrer, san Luis Bertrán, san Francisco de Paula, san Roque y el Calvario y se acompañaban de un escrito del mencionado notario Andrés Rubio, que las guardó allí en 1616.

## Historia documentada

La historia de la Virgen de la Consolación de Corcolilla, por la fecha tan relativamente reciente y las circunstancias en que fue encontrada, carentes de cualquier componente milagroso, es bastante verosímil. Además, fue puesta por escrito antes de que pasara un siglo desde el hallazgo.

Se relata, por ejemplo, en el *Libro de Cuenta y Razón de las Fiestas que se hicieron a Nuestra Señora, en el año 1712*, escrito por el notario de Alpuente Juan Javaloyas, que escuchó la historia de boca del hijo de uno de los protagonistas. Encontramos una versión semejante en un sermón predicado por Policarpo Rubio, racionero de la parroquia de Alpuente.

Igualmente, Andrés Rubio, notario de Alpuente desde 1609 hasta 1622, dejó constancia escrita de algunas noticias relativas a la imagen de la Virgen, así como otros testimonios posteriores recogidos en la obra de Lázaro Ramiro, *Historia de la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Consolación, venerada en las masías de Corcolilla, termino de la Villa de Alpuente*, a finales del s. XVIII.

## Virgen del Castillo en Chiva

Nº 32



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Castillo en Chiva
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CASTILLO, CHIVA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CASTILLO, CHIVA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Chiva
<b>Empl. original</b>	Chiva, ermita de la Virgen del Castillo
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	80 cm.



## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona imperial / castillo / orbe / manto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Castillo / Virgen negra / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1999), pp. 372-373 / FERRI CHULIO (1986b), p. 48 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 33 / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 4, pp. 325-326
<b>Tradición oral</b>	<p>Como casi siempre cuando se trata de un hallazgo, la imagen de la Virgen fue escondida, según la tradición, a raíz de la invasión musulmana y reencontrada en 1609, fecha muy significativa. El mismo año de la expulsión de los moriscos, un pastor que pacía su ganado junto a las ruinas del castillo de Chiva tiró una piedra para reunir a los animales que se dispersaban. Aquella rebotó y produjo un ruido extraño y, al acercarse, encontró la imagen de la Virgen. Tenía una grieta en el lado izquierdo de la cara, desde la frente hasta la mejilla, ocasionado por el impacto de la piedra.</p> <p>La imagen fue seguidamente trasladada a la iglesia parroquial, pero por tres veces volvió al lugar donde la había encontrado el pastor. Finalmente, se levantó una ermita allí mismo. No obstante, otra versión afirma que la ermita se construyó en acción de gracias por haberse librado la población de la peste en 1649.</p> <p>Dolz completa la tradición diciendo:</p> <p>“Esta santa Imagen fue hallada en dicho Monte; y aviendola traído a Valencia para encarnarla, y llenar con el barniz una raya, à modo de endadura que tenia en la cara, no solo no permitiò el colorido, sino que desde la casa del pintor, amaneciò otra vez en Chiva. Y después diràn las devotas de Maria, que no tienen en esta Señora exemplar, para no buscar tanto afeytes, y coloridos, unas para encubrir defectos de viruelas, y otras (aun es peor) para las rayas, y rugas de la vejez?”</p>

## Virgen del Castillo en Corbera

Nº 33



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Castillo en Corbera
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CASTILLO, CORBERA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CASTILLO, CORBERA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Corbera
<b>Empl. original</b>	Corbera, iglesia parroquial de los Santos Vicentes
<b>Datación</b>	siglo XIV, final – siglo XV, primer cuarto
<b>Ubicación act.</b>	Corbera, iglesia parroquial de los santos Vicentes
<b>Dimensiones</b>	114 cm. x 47 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / flor / pájaro / azucena
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Castillo / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	<i>Recuperando nuestro patrimonio</i> (1999-2002), 1, p. 277 / FERRI CHULIO (1986b), p. 45 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 42
<b>Tradición oral</b>	Durante la batalla en la que Jaime I tomó el castillo de Corbera, se apareció la silueta brillante de la Virgen, cuya visión redobló los ánimos del ejército cristiano hasta la victoria. Tras la conquista de la plaza, cuando las tropas entraron en el castillo, encontraron la misma imagen que habían visto entre las ruinas de un muro. El rey Jaime la entregó a los cristianos e hizo construir una ermita sobre el castillo. Ésta, no obstante, fue destruida tres veces y otras tantas reconstruida, hasta que acabó por ser trasladada a una capilla en la iglesia parroquial. No deja de ser llamativa esta parte de la leyenda, ya que lo más habitual es que la imagen exprese de alguna manera su interés por retornar al lugar del hallazgo y no al revés.

## Virgen del Castillo en Cullera

Nº 34



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Castillo en Cullera
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CASTILLO, CULLERA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CASTILLO, CULLERA) (APES).
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Cullera
<b>Empl. original</b>	Cullera, santuario de la Virgen del Castillo
<b>Datación</b>	siglo XIV, fines
<b>Ubicación act.</b>	Cullera, santuario de la Virgen del Castillo
<b>Dimensiones</b>	38 cm. x 20 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	diadema / azucena / animal / osezno / estrellas de ocho puntas / flor / velo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Castillo / Virgen de la Encarnación / Virgen negra / alma / virginidad / pureza / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CULTURARTS IVC+R, <i>Virgen del Castillo</i> / CATALÁ GORGUES (1988), p. 124 / FERRI CHULIO (1986b), p. 46 / GINER I PEREPÉREZ (1976) / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 21
<b>Tradición oral</b>	<p>La Virgen de la Encarnación o del Castillo de Cullera tiene una de las más completas y variadas tradiciones. Afirma ésta que llegó desde Constantinopla, traída por marineros españoles para salvarla de la destrucción iconoclasta; después fue escondida en una cueva a raíz de la invasión musulmana. No obstante, esta parte de la leyenda, según Giner, no tiene ningún fundamento en la tradición oral y fue una invención de un autor moderno.</p> <p>En 1239, la imagen sería descubierta por un pastor utielano (un ermitaño según otras versiones) que pacía su rebaño en la montaña de Cullera, en el barranco de la ermita de Santa Bárbara. Escuchó un ruido cerca del templo y lanzó su cayado, pensando que se trataba de un conejo. Al acercarse y rebuscar entre los matojos vio dos imágenes de la Virgen. A una le faltaba un brazo y fue ésta la que dejó en la parroquia de Cullera, mientras que se llevó la otra a Utiel. Al día siguiente, al abrirse los dos templos, se pudo comprobar que las dos</p>

imágenes se habían intercambiado durante la noche. Como no podía ser de otra manera, también el rey Jaime I medió en el asunto y mandó que la imagen de Cullera fuera trasladada al castillo desde la iglesia parroquial.

Después de la conquista de Jaime I y la posterior entronización de la imagen en el castillo, se produjo la toma de la población por Al-Azraq en 1247 y, según otra versión de la leyenda, la Virgen fue trasladada a la Sierra del Negrete, en Utiel, de donde volvió a Cullera posteriormente. Una vez expulsados los árabes, Jaime I reconstruyó el castillo y colocó la imagen en su capilla, al mismo lugar donde después se levantó el templo actual.

Finalmente, encontramos una última versión de la leyenda en tierras utielanas. Hacia 1575, Juan de Argés se retiró a la Sierra del Negrete, de donde se trasladó a Cullera con la intención de pasar a África. Pero una noche, mientras oraba, se le apareció la Virgen para pedirle que volviera a Utiel y, al desaparecer, encontró a su lado una imagen de Santa María, con la que volvió a su tierra.

### **Historia documentada**

El primer documento que menciona a la Virgen del Castillo de Cullera, según Giner, es un testamento de 1311, conservado en la parroquia de San Pedro de Sueca. Beatriz, viuda de Perpinyà Jaspert, residente en Sueca, testa el día 4 de mayo ante el notario Maimó Ferri y entre los legados encontramos el siguiente: “[...] *Item: dimito de aliis bonis meis operi Sancte Marie Castri Collarie [sic]*”. La referencia al santuario de la Virgen del Castillo sería anterior a la creación de la imagen actualmente conservada.

También siguiendo a Giner, el otro título ostentado por la imagen del castillo de Cullera, Virgen de la Encarnación, debió surgir con posterioridad, como es habitual entre las imágenes con advocaciones litúrgicas. De hecho, el primer documento donde la Virgen es nombrada de esta manera data ya de mediados del s. XVIII, concretamente de 1749.

**Virgen de Gracia en L'Ènova**

**Nº 35**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Gracia en L'Ènova
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(GRACIA, L'ÈNOVA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (GRACIA, L'ÈNOVA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	L'Ènova
<b>Empl. original</b>	L'Ènova, iglesia parroquial
<b>Ubicación act.</b>	L'Ènova, iglesia parroquial
<b>Dimensiones</b>	algo menor al natural

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	flor / pájaro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Gracia
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1986b), p. 53 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 43
<b>Tradición oral</b>	Como otras muchas imágenes, la tradición sobre la Virgen de Gracia de L'Ènova se remonta a antes de la conquista del rey Jaime I. Entonces ya recibía culto en esta población y sería el monarca conquistador el que, a mediados del s. XIII, la trasladó desde la antigua iglesia al nuevo templo parroquial, construido en aquel tiempo.



**Virgen de Gracia en Gandia**

**Nº 36**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Gracia en Gandia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(GRACIA, GANDIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (GRACIA, GANDIA) (APES).
<b>País</b>	Francia
<b>Localidad</b>	Gandia
<b>Empl. original</b>	Gandia, convento de Santa Clara
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	80 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	María Escarlata / Juan II / Vich, Luis
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	azucena / flor
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Gracia / bendición
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ GORGUES (1988), p. 126 / FERRI CHULIO (1986b), p. 56 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 23
<b>Tradición oral</b>	La tradición afirma que la imagen de la Virgen de Gracia de Gandia fue regalada por la princesa María Escarlata en 1461, cuando procedente de Francia llegó a la corte de Joan II. Fue este rey el que la donó a Luis Vich, duque de Gandia, quien a su vez la regaló al convento de clarisas que él mismo había fundado.

**Virgen de la Asunción en Gandia**

**Nº 37**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Asunción en Gandia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(ASUNCIÓN, GANDIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (ASUNCIÓN, GANDIA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Gandia
<b>Empl. original</b>	Gandia, colegiata
<b>Datación</b>	siglo XV, final – siglo XVI, inicio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	familia Forment
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	azucena / flor / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Asunción / bendición / Asunción de María
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	COMPANY (2002)

**Virgen de Gracia en Gorga**

**Nº 38**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Gracia en Gorga
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(GRACIA, GORGA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (GRACIA, GORGA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Gorga
<b>Empl. original</b>	Gorga
<b>Datación</b>	siglo XIII
<b>Ubicación act.</b>	Gorga, iglesia parroquial
<b>Dimensiones</b>	100 cm. x 23 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	azucena / orbe / flor
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Gracia / bendición / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 82
<b>Tradición oral</b>	<p>En 1276, un pastor manco, que se encontraba en un pinar junto al molino de Gorga, vio siete estrellas que caían del cielo y se adentraban en tierra, entre las poblaciones de Gorga y Penàguila. Como no le hacían caso, mostró el brazo que hasta ese momento tenía inutilizado y al cavar, encontraron una campana que contenía la imagen.</p> <p>La suerte quiso que la imagen fuera a parar a Penàguila y la campana a Gorga, pero apareció de nuevo dentro de la campana y la volvieron a llevar a Penàguila. Después de desaparecer por segunda vez, se interpretó que era deseo de la Virgen quedarse en Gorga, de manera que el rey Jaime I la concedió “<i>de gràcia</i>” a esta población, razón por la cual se le otorgó este título.</p>

## Virgen del Sargar en Herbés

Nº 39



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Sargar en Herbés
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(SARGAR, HERBÉS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (SARGAR, HERBÉS) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Herbés
<b>Empl. original</b>	Herbés, ermita de la Virgen del Sargar
<b>Datación</b>	siglo XIV, final
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	70 cm. aprox.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / ramo / azucena / pájaro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Sargar / bendición / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	GRAU MONSERRAT (1986), pp. 174-180 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 104 / FERRI CHULIO (1986b), p. 57 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 221-222 / FIGUERA (1658), p. 137
<b>Tradición oral</b>	Según Caslteví:  “Fue hallada por un pastor y estuvo escondida dentro de una cueva cubierta de unas sargas, y habiendo dado noticia al lugar fueron con mucho alborozo y se truxeron al lugar la Sta. Imag[en] en cuya Iglesia la collocaron y después edificaron una hermita a 80 passos de distancia de donde fue hallada, porqu[ue] por el mismo lugar donde la hallaron pasa una arroyo y por el daño que este podía hazer, quando viene crecido no edificaron la hermita en el mismo sitio. [...] lo que se sabe certeza es y ha quedado en los libros del lugar el que en el año 1384 el obispo de Tortosa concedio licencia a los jurados del lugar de Herbés para fabricar la hermita de esta Sta. Imagen”.
	La tradición asegura que del interior de una cueva, en el barranco del Sargar, salían rayos de luz. Posteriormente, fue trasladada a la iglesia parroquial, pero desapareció de allí para volver al lugar del hallazgo, donde se construyó una ermita.
<b>Historia documentada</b>	Se conserva un documento de 1358 sobre la construcción de la ermita.



**Virgen de las Nieves en Hondón de las Nieves y Aspe**

**Nº 40**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de las Nieves en Hondón de las Nieves y Aspe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(NIEVES, ASPE)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (NIEVES, ASPE) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Aspe, Hondón
<b>Empl. original</b>	Aspe, Hondón
<b>Ubicación act.</b>	Desaparecida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen estante / Virgen de las Nieves / manos juntas
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1998a) / FERRI CHULIO (1986b), p. 24 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 80
<b>Tradición oral</b>	<p>Según la tradición, el 4 de agosto de 1418, la imagen de la Virgen de las Nieves fue depositada, en la ermita de San Pedro de Hondón –en aquel momento dependiente de la parroquia de Aspe. Los vecinos de Aspe, cansados de ir en romería a la Virgen de Gracia de Biar, recibieron la visita de dos peregrinos que se ofrecieron a realizar una imagen de Santa María. Éstos se encerraron durante cuatro días dentro de la ermita y, al forzar la entrada, los vecinos encontraron una imagen de la Virgen sobre el altar mayor, al mismo tiempo que la campana de la torre repicaba sola. Los peregrinos habían desaparecido.</p> <p>La advocación de la imagen fue escogida por sorteo. Aunque nadie la había escrito, salió tres veces el título de Virgen de las Nieves.</p>
<b>Historia documentada</b>	<p>Al obtener la emancipación municipal de Aspe en 1839, la población de Hondón de las Nieves llegó a un acuerdo con aquella, según la cual cada una celebraría la fiesta a la Virgen en años alternos: Hondón los años impares y Aspe los pares.</p>

**Virgen de la Consolación en Jalón**

**Nº 41**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Consolación en Jalón
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CONSOLACIÓN, JALÓN)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CONSOLACIÓN, JALÓN) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Jalón
<b>Empl. original</b>	Jalón
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	Jalón, iglesia parroquial

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto / imagen de vestir
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Consolación / Virgen Pobre / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 63
<b>Tradición oral</b>	<p>La tradición sobre la Virgen de la Consolación o <i>Madre de Déu Pobra</i> de Jalón es muy similar a la de otras imágenes medievales; sin embargo, ésta se sitúa cronológicamente alrededor de la expulsión de los moriscos y no de la invasión musulmana y la posterior conquista cristiana.</p> <p>Según la leyenda, esta imagen ya recibía veneración en el valle antes del año 1609 y a raíz de la sublevación morisca fue ultrajada y apuñalada. Permaneció oculta hasta que en 1731, mientras el tío Canet araba en la partida de Benibrahim, la reja del arado tropezó con algo y las mulas se arrodillaron. El labrador intentó hacer que los animales volvieran a la faena golpeándolos con una vara, pero un ángel detuvo ésta en el aire. Al cavar, el tío Canet encontró una caja de madera con una imagen en muy mal estado, por lo que exclamó: “<i>Pobra Mare de Déu!</i>”. De ahí que a la Virgen de la Consolación se la intitule también <i>Madre de Déu Pobra</i>.</p>

**Virgen de las Nieves en La Mata**

**Nº 42**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de las Nieves en La Mata
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(NIEVES, LA MATA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (NIEVES, LA MATA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Mata
<b>Empl. original</b>	La Mata, iglesia parroquial, retablo mayor
<b>Datación</b>	entre 1390 y 1410
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	100 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona real / fruta / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de las Nieves / bendición / Virgen encontrada / Trono de Sabiduría / María Regina / Evangelios
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 100 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 562 / EIXARCH FRASNO (1988), p. 115

**Virgen del Castillo en Montesa**

**Nº 43**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Castillo en Montesa
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CASTILLO, MONTESA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CASTILLO, MONTESA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Montesa
<b>Empl. original</b>	Montesa, castillo de Santa María de Montesa
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Castillo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1999), pp. 398-399 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 40



**Virgen de Vallivana en Morella**

**Nº 44**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Vallivana en Morella
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(VALLIVANA, MORELLA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (VALLIVANA, MORELLA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Tolosa?
<b>Empl. original</b>	Morella, ermita de Vallivana
<b>Datación</b>	siglo XV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Morella, ermita de Vallivana
<b>Dimensiones</b>	25 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	terracota / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona real / cordón / orbe / flor
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Vallivana / Sexenio / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	PAISAJES SAGRADOS (2005), pp. 86, 598-599 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 100 / MILIÁN BOIX (1989), 2, pp. 569-570 / FERRI CHULIO (1986b), p. 62 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 64 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / SARTHOU CARRERES (1920), p. 110 / SEGURA BARREDA (1868), pp. 422-523 / PASTOR (1695), fols. 286-287 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 217-220
<b>Tradicción oral</b>	<p>La tradición asociada a esta imagen es una de las más ricas y completas de la imaginería mariana valenciana. Se remonta al período apostólico, cuando Santiago llegó a Morella y derribó el altar de un templo dedicado a Júpiter y Diana, que cristianizó (otra versión dice que construyó una capilla sobre el mismo lugar) y donde colocó una de las imágenes de terracota que había traído de Palestina, copia de la del Pilar de Zaragoza.</p> <p>Los visigodos, en su primera invasión, destrozaron el templo, pero después de la conversión de Recaredo renació el culto a esta imagen. Tras la invasión árabe, fue escondida en una gruta de una montaña próxima donde pasó varios siglos, olvidada su memoria.</p> <p>Sobre su posterior hallazgo, Castelví ofrece un relato bastante superficial:</p>

“Hallose esta Imag[en] escondida en una cueva en el año 1232 quando el S. Rey D. Jayme de gloriosa memoria conquisto, por medio de D. Blasco de Alagon la Villa y castillo de Morella, y esta Sta. Imag[en] la halló un pastor en la cueva con unas escrituras goticas, y un candelero con una vela encendida el qual pudo ser le pusieran alli en tiempo de los Godos quando se ocultó esta Divina Imagen y aunq[ue] este hallazgo debio de ser sin duda despues de la conquista de Morella, se ignora el dia, y año en que fue el hallazgo, el nombre del pastor, y el lugar en donde fue collocada entonces”.

La tradición posterior añade algunos detalles: en 1234, la encontró un pastor que estaba con su rebaño por los montes de Vallivana cuando su perro se dirigió hacia una cueva ladrando de tal modo que el pastor le siguió. En el interior de la cueva, en el mismo lugar donde después se levantaría el ermitorio, halló la imagen de la Virgen junto a una vela encendida y un rollo de pergaminos escritos en lengua extraña, que nadie supo descifrar y que se han perdido. Tras manifestarse tan prodigiosamente en Vallivana, los habitantes de Morella la aclamaron como protectora y el rey Jaime I mandó edificarle el santuario.

En 1672, la peste recorrió estas tierras con virulencia. La epidemia remitió a finales del verano por intercesión de la Virgen de Vallivana. A partir de entonces, los morellanos celebran el acontecimiento en sus fiestas sexenales (cada seis años), que se inician con un masivo peregrinaje, el cual recorre los más de 20 km. que separan la ciudad del santuario.

Garlos Gazulla de Ursino (1674-1745), que había oído contar a sus padres, testigos oculares del hecho, la causa que motivó el voto sexenal, escribió las primeras notas históricas sobre la imagen en 1702. Este autor señala como uno de los argumentos a favor de la antigüedad de la imagen un sermón pronunciado por el obispo de Tortosa, Severo Tomás Auter (1685-1699), en la arciprestal morellana en 1693. En 1721, un religioso agustino no había dudado en afirmar que “esta imagen es de los tiempos de los Santos Apóstoles, y de aquellas que según Flavio Dextro y el P. Vivario refieren que de barro cocido hicieron fabricar para introducir la fe cristiana”, añadiendo que la imagen de Vallivana superaba en antigüedad a las del Pilar y Monserrat.

**Historia  
documentada**

En 1428 se construyó una nueva ermita, concluida en 1436. El edificio actual se inició en 1714.

**Virgen del Rebollet en Oliva**

**Nº 45**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Rebollet en Oliva
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(REBOLLET, OLIVA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (REBOLLET, OLIVA) (APES).
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Lérida
<b>Empl. original</b>	Rebollet, iglesia de San Nicolás
<b>Datación</b>	siglo XIII, último tercio – siglo XIV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Oliva, iglesia de la Virgen del Rebollet
<b>Dimensiones</b>	39 cm. x 16 cm. x 11 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Románico / Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / cojín / silla
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen del Rebollet / Virgen de la Leche / Virgen encontrada / lactancia / amamantar
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Fuentes liter.</b>	Lc 11, 27 / <i>Protoevangelio de Santiago</i> , 19, 2 / <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> , 13, 3 / <i>Evangelio Árabe de la Infancia</i> , 3, 1 / <i>Evangelio armenio de la infancia</i> , 9, 2
<b>Bibliografía</b>	GARÍN LLOMBART; GAVARA PRIOR (2008), p. 136 / ESTEVE I BLAY (2003) / <i>Recuperando nuestro patrimonio</i> (1999-2002), 2, pp. 160, 292-293 / CASTELL BOMBOÍ (2000) / CARDONA (1988), pp. 367-390 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 94 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 32 / FERRI CHULIO (1986b), p. 66 / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 4, p. 331 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 277-278 / ESCOLANO (1611), libro VI, cap. 9, col. 162, n° 9
<b>Tradición oral</b>	La versión más antigua de la que disponemos la ofrece Escolano, según el cual la imagen fue encontrada en las proximidades del castillo del Rebollet, donde habría sido enterrada a causa de la invasión musulmana. El hallazgo se habría producido poco después de la conquista del rey Jaime I, gracias a un pastor. La leyenda, por tanto, retrotrae la imagen al siglo III o IV. Asegura Castelví que Escolano se basa en “los manuscritos que conserva el dicho convento” y añade:

“Vio que del rebollo de un olivo salía un grande resplandor, fue alla y hallo una Imagen de la Virgen [...] tomola y la puso en el zurrón, y se la llevo a casa, y la coloco en una capillita que en ella tenía en la Fuente de Carrós, hallola al otro día menos, y volviendo al puesto, donde se la havia hallado, la vio segunda vez: fue al lugar y refirio al cura lo que le avía suçedido, y el cura con el Pueblo subieron en Processión y la bajaron a la Iglesia, la colocaron en el Altar, de donde segunda vez se desapareció y restituyo al Rebollo. Dieron noticia de lo suçedido a la villa de Oliva. Subió con solemne Processión, y la vajaron y colocaron en el convento en donde oy en día está”.

Dolz presenta prácticamente la misma versión, que la tradición oral probablemente no transmitió con posterioridad y que aportan una valiosa información para el estudio de las leyendas marianas del reino de Valencia.

La Virgen del Rebollet recibió veneración en la ermita del castillo hasta el 26 de diciembre de 1598, cuando la población sufrió un terremoto. Algunos de sus habitantes trasladaron la imagen y los objetos de culto a la parroquia de La Font d'en Carròs, mientras que el resto de la población se fue a Oliva. Pero éstos últimos contaban con el apoyo del conde de Oliva y del arzobispo de Valencia. Por esa razón, los de Oliva irrumpieron armados en la parroquia de La Font d'en Carròs y se llevaron la imagen de la Virgen.

Por otro lado, hay autores que consideran esta imagen como una de las tantas traídas por los conquistadores cristianos. Català Gorgues, por ejemplo, la compara con la Virgen de las Victorias, que también habría sido una imagen de campaña. De hecho, la Virgen del Rebollet tiene un hueco en la espalda con una argolla, que habría servido para transportarla durante los combates; si bien es más probable que ésta se utilizara para asegurarla a su emplazamiento.

## **Historia documentada**

Según José M<sup>a</sup> Vidal, archivero de Santa María, la imagen del Rebollet ya recibía culto en 1270. Por otro lado, en la colegiata de Gandia, en el *Llibre de Claveria n<sup>o</sup> 2*, según el archivero Andrés Martí Sanz, hay datos de actos celebrados en honor de la Virgen en 1421, concretamente unas “*processóns que son fetes per la pluja a Santa María de Rebollet*”, según Castell Bomboi. Estas serían las noticias más antiguas sobre la existencia de esta imagen y su culto.

**Virgen de la Naranja en Olocau del Rey**

**Nº 46**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Naranja en Olocau del Rey
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(NARANJA, OLOCAU DEL REI)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (NARANJA, OLOCAU DEL REI) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Olocau del Rey
<b>Empl. original</b>	Olocau del Rey, ermita de la Virgen de la Naranja
<b>Datación</b>	siglo XIV, primer tercio
<b>Ubicación act.</b>	Olocau del Rey, iglesia parroquial
<b>Dimensiones</b>	30 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Románico / Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / orbe / fruta / naranja / silla sin respaldo / velo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de la Naranja / bendición / Trono de Sabiduría / María Regina / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	PULCHRA MAGISTRI (2013), pp. 308-309 / CULTURARTS IVC+R, <i>Nuestra Señora de la Naranja</i> / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 100 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 573 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 104 / SÁNCHEZ GOZALBO (1949), p. 481



**Virgen de Monserrate en Orihuela**

**Nº 47**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Monserrate en Orihuela
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(MONSERRATE, ORIHUELA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (MONSERRATE, ORIHUELA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Orihuela
<b>Empl. original</b>	Orihuela, santuario de la Virgen de Monserrate
<b>Datación</b>	siglo XIII
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	42 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	pájaro / sitial
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de Monserrate / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1986b), p. 70 / MADOZ (1982), 2, p. 90 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 79 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 121-125.
<b>Tradición oral</b>	<p>La antigüedad de la imagen se remonta a tiempos apostólicos: habría sido esculpida por san Nicodemo y llevada a Orihuela, en época visigoda [sic.], por san Trifón, discípulo de Santiago, que predicó allí la fe cristiana. Según las “crónicas”, al ocurrir la invasión árabe, ya era venerada esta imagen en la parroquia de San Julián, hoy santuario de la Virgen de Monserrate. Recibió el título de Nuestra Señora de la Puerta, por estar la iglesia cerca de una de las puertas de la muralla.</p> <p>En 806, fue ocultada bajo la campana de la iglesia, en el hueco de una peña. El 8 de septiembre de 1306, un maquilero sordo salió de su aceña gritando que oía el tañido de una campana. Al llegar a una viña de la barranca del Arrabal pidió un azadón y empezó a cavar.</p> <p>Otra versión dice que, a principios del siglo XV, fue hallada por los fieles que oyeron durante tres noches consecutivas el sonido de una campana, la cual fue encontrada tras agujerear la peña del castillo en la parte recayente a la iglesia de San Julián.</p> <p>Sin embargo, la versión de Castelví es la siguiente:</p>

“[...] en el tiempo que España se perdió avían depositado una Imagen de Ntra. Sra. los católicos en la concavidad de una campana y esta en la de una muralla contigua al templo de San Julián, y valiendose de la heredada noticia trabajaron en buscar esta Santa Imagen para cuyo efeto, despues de aver cavado, aunq[ue] a ciegas en diferentes lugares fue Norte que les descubrio el desseado thesoro la voz de la misma campana que se oyo en la concavidad de la muralla. Cavaron alli, y encontraron la Divina Imagen pero dudando la Invocación que le pondrían discurrieron variamente, y hallándose de diversas Provincias querían los Valencianos fuesse intitulada la Virgen del Puig, los Aragoneses del Pilar y los Cathalanes de Monserrate. Despues de muchos altercados resolvieron fuera por suerte y esta salio por tres veces con la invocación Monserrate cuya invocación y Iglesia se continua oy en la que antes fue de San Julian”.

**Historia  
documentada**

Sigue diciendo Castelví, y ratifica Madoz, que los padres benitos del templo catalán de Ntra. Sra. de Montserrat se opusieron a la advocación. Pero la ciudad de Orihuela, habiendo enviado al canónigo Juan Vicente a Roma, obtuvo del papa Sixto IV, el 12 de agosto de 1483, una bula para que se continuase esta invocación.

Pocos años después ese mismo papa dictó bula el 29 de diciembre de 1489 por la que confirmaba la existencia de la Muy Ilustre Cofradía de la Virgen de Monserrate, que durante años había mantenido el culto. En 1633, fue declarada copatrona de Orihuela, junto a las santas Justa y Rufina.

## Virgen de la Ermitana en Peñíscola

Nº 48



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de la Ermitana en Peñíscola
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(ERMITANA, PEÑÍSCOLA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (ERMITANA, PEÑÍSCOLA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Peñíscola
<b>Empl. original</b>	Peñíscola, iglesia de la Virgen de la Ermitana
<b>Datación</b>	siglo XIV, mediados
<b>Ubicación act.</b>	Desaparecida
<b>Dimensiones</b>	50 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Anónimo
<b>Género</b>	Imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	Flor
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Ermitana / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	PAISAJES SAGRADOS (2005), p. 86 / FERRI CHULIO (1986b), p. 73 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / SARTHOU CARRERES (1920), p. 110
<b>Tradición oral</b>	<p>Se remonta a tiempos apostólicos. Habría sido traída por el apóstol Santiago, que la dejaría en una pequeña ermita situada junto al castillo de la población. En torno a ella se había celebrado el primer concilio y se habían congregado nueve obispos discípulos de Santiago sacrificados por el general romano Aletó. Sus cuerpos quedarían enterrados en la ermita bajo una gran lápida.</p> <p>Posteriormente, los cristianos la esconderían en una cueva, a la entrada de Peñíscola, por temor a la invasión árabe. Tras la conquista, fue sacada de la cueva y recibió culto en la iglesia antigua del pueblo. Ante ella oraba el papa Benedicto XIII en su destierro.</p>
<b>Historia documentada</b>	Existen datos históricos sobre el culto a esta imagen desde 1395.

## Virgen de Gracia en Peñíscola

Nº 49



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Gracia en Peñíscola
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(GRACIA, PEÑÍSCOLA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (GRACIA, PEÑÍSCOLA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Peñíscola
<b>Empl. original</b>	Peñíscola, convento de trinitarios calzados
<b>Datación</b>	siglo XV, finales
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	72 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico / Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Gracia
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SIMÓ CASTILLO (1977) p. 107 / SÁNCHEZ GOZALBO (1949), pp. 482-483 / MILIÁN BOIX (1930), p. 241
<b>Historia documentada</b>	Sánchez Gozalbo afirma que la devoción a esta Virgen está documentada ya en 1450. Se extendía ésta por todo el Maestrazgo, cuyas iglesias eran recorridas por un bacín o bandeja que recogía limosnas para iluminar su imagen, por lo que bien pudiera ser ésta sustituta de otra más antigua.

## Virgen del Castillo en Polinyà de Xúquer

Nº 50





**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Castillo en Polinyà de Xúquer
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CASTILLO, POLINYÀ DE XÚQUER)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CASTILLO, POLINYÀ DE XÚQUER) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Polinyà de Xúquer
<b>Empl. original</b>	Polinyà de Xúquer
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	círculo del maestro de Alcoy
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Castillo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SUBLIME (1999), p. 242 / CATALÁ GORGUES (1988), pp. 105-106 / JOSÉ I PITARCH (1986), p. 187

## Virgen de la Fuente en El Portell de Morella

Nº 51

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Fuente en Portell de Morella
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(FUENTE, PORTELL DE MORELLA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (FUENTE, PORTELL DE MORELLA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Portell de Morella
<b>Empl. original</b>	Portell de Morella, ermita de la Virgen de la Fuente
<b>Datación</b>	siglo XV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	56 cm. aprox.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	ramo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Fuente / Virgen de la Esperanza / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (2001), pp. 184-185 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 579 / CASTELVÍ COLOMA (1689), p. 86
<b>Tradición oral</b>	Según Castelví, un labrador encontró esta imagen en un lugar cercano al ermitorio donde se venera. La reja del arado con la que trabajaba tropezó con la imagen dejándole señales en la nariz y en el cuello. Fue trasladada a la <i>creu de la Llagosta</i> , pero al día siguiente apareció otra vez en el mismo lugar donde se había encontrado y finalmente se construyó una ermita, junto a una fuente.

**Virgen de la Sapiencia en El Portell de Morella****Nº 52****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de la Sapiencia en Portell de Morella
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(SAPIENCIA, PORTELL DE MORELLA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (SAPIENCIA, PORTELL DE MORELLA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Portell de Morella
<b>Empl. original</b>	Portell de Morella, iglesia parroquial
<b>Datación</b>	siglo XV, finales
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Bibliografía</b>	MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 579

## Virgen del Puig en El Puig de Santa Maria

Nº 53



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Puig en El Puig de Santa Maria
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(PUIG, EL PUIG DE SANTA MARIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (PUIG, EL PUIG DE SANTA MARIA). (APES)
<b>País</b>	Bizancio o Italia
<b>Localidad</b>	El Puig de Santa Maria
<b>Empl. original</b>	El Puig de Santa Maria, monasterio de Santa María del Puig, iglesia
<b>Datación</b>	siglo VIII – siglo X
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida (reconstruida con piezas originales en la iglesia del monasterio de Santa María del Puig)
<b>Dimensiones</b>	98 cm. x 62 cm. x 11,7 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Bizantino
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen del Puig / Virgen de los Ángeles / Virgen de Ternura / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	ZURIAGA SENENT (2008) / GARÍN LLOMBART; GAVARA PRIOR (2008), p. 184 / BADENES ALMENARA (2004), p. 98 / PÉREZ I EDO (1997) / JOSÉ I PITARCH (1989), p. 480 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 94 / FERRI CHULIO (1986b), p. 51 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 9 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / GAZULLA (1923) / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 4, pp. 176-177 / FIGUERA (1658), pp. 135, 180 / PRADES (1596), pp. 303-308 / GÓMEZ MIEDES (1584), p. 214 / BEUTER (1551), cap. 31
<b>Tradicción oral</b>	Beuter ofrece ya la versión completa del hallazgo de la imagen:

“Acahescio que estando velando las guardas, un sabado, parescioles que descendían unas lumbres del cielo y se entravan en el lugar do agora es el cabo del altar dela yglesia del Puig, y dandose acato desto advirtieron que cada sabado descendían siete vezes dende la hora que anohecía hasta la media noche. Atinaron al lugar do les parecia que se entravan, y un día tocoles Dios en los coraçones y quisieron ver que cosa era aquella. Cavaron en aquel lugar y a poco rato descubrieron paredes que alli estavan todas cubiertas de tierra reconocierondolo mejor vieron que avia sido aquello yglesia y cavando mas hondo en el lugar do les parescio que las lumbres se entravan, sintieron que retumbava a cada golpe que dava el açadon. Tomaron por esto mayor animo de descubrir, y hallaron una campana harto grande. Maravillaronse de aquello y con ingenios alçaron la dicha campana y hallaron debaxo de ella una ymagen de nuestra señora bendita la virgen Maria, que estava entallada en una tabla de marmol, teniendo su hijo Iesu en sus braços. Quedaron desto espantados todos los que lo vieron, y de mucha alegría llorando de coraçon cantaron Te Dem laudamus. Publicose esta maravilla, y entendieron las gentes que el tiempo de los Godos antes que los moros entrassen en España huviera alli congregación de religiosos, quiça que de frayles Benitos que florescia entonces aquella religión al tiempo que España se perdio. Havia que estava enterrada alli aquella ymagen (poniendola assi debaxo de la campana los moradores de aquel lugar quando huyeron, sabiendo que los moros tomaran a Valencia) hasta que se hallo, quinientos y diez y nueve años, cosa de maravillar. [...] Luego supo el rey este negocio como passava, y entendiendo como avia sido monasterio de frayles aquel lugar en

tiempo pasado, según vieran los edificios de claustros con sus capillicas, que hasta hoy quedan en parte como se estaban, y a influencia mía desde el año mil quinientos y treinta se han algo tanto mejorado, quiso el rey que se labrase de nuevo una iglesia allí, y fuese casa de religión de la orden de la Merced. Labrada la iglesia y la casa para el convento, dió el Rey a los dichos frailes de la Merced, con las vertientes de la montaña donde esta y otras rentas suficientes para mantener los que allí sirviesen la Reyna del cielo, año mil doscientos cuarenta. Pusose la ymagen en el altar mayor, y aquella misma campana que allí hallaron pusieron en el campanario donde estuvo sirviendo muchos años así como la hallaron”.

Dolz completa la historia con la presencia de san Pedro Nolasco y la factura angélica de la imagen:

“Oy fue el día en que la Santissima Virgen consolò al Gran Patriarca San Pedro Nolasco, y à todo nuestro Exercito, quando venia à conquistar el Señor Rey Don Jayme nuestra Ciudad de Valencia, con aquel tan celebre descubrimiento de Nuestra Señora de el Puche, Imagen de las mas nombradas, no solo de este Reyno, sino de todo el mundo. El caso, fue, según refiere el ilustrissimo Obispo de Alguer Boyl, Diago, Beuther, y otros, que hallandose el Exercito de el Señor Rey Don Jayme el Conquistador en el Lugar de el Puche, distante dos leguas, poco mas, de esta Ciudad, observaron los Soldados, que baxavan todos los Sabados siete Estrellas en rectitud, y que puestas sobre un Montecillo vezino, resplandecian mucho mas que las del Firmamento, y que se escondian allí mesmo. Refiriendole esto los Soldados à San Pedro Nolasco, les dixo: No ay que admirarlo, que quien esta escondida en el Monte, es à quien señalan las Estrellas, y la que nos ha de dár victoria contra Zahen, Rey entonces de Valencia. [...] Esta Imagen es de la piedra del mismo Sepulcro de Maria Santissima: està formada à relieve de medio palmo: el ropaje suyo, y de el Niño à lo Nazareno, y del modo que la pintava San Lucas Traxeronla los Angeles: fue visitada de los Apostoles San Pablo, y Santiago. Antes que los Alarabes se apoderaran de este Reyno, que fue por los años 716 la escondieron los Godos como escondian otras Imágenes; y despues el año 1236, la hallaron debaxo de una Campana, en que se leían unos caracteres, que romanceados por el Licenciado Martin Ximenez, Presbytero de Daroca, como uno de los que se hallaron presentes, y que notó este prodigio en el tratado, que hizo de la Recuperacion de España, dizen: *Santa Maria, ruego por nosotros: seanos de proteccion tu Imagen; la que fue formada por manos de Angeles de tu mismo Sepulcro; por ellos traída; y de los Apostoles visitada: Tus Siervos te bendecimos; guardanos de las tempestades, y defiendenos de los rayos con el sonido de tu Campana, la que en honor tuyo fabricamos por los años 622*”.

Según Pérez i Edo, en 1262, el obispo de Valencia encargó una reproducción de la imagen para depositarla en la catedral. Más tarde, el 22 de junio de 1302, el rey Jaime II otorgaba a la Virgen del Puig cuatro cirios pascuales que pesaran un total de cien libras y que debían ser encendidos todos los años la víspera del día de la Asunción de manera perpetua (fueron pagados hasta 1858).

La donación real fue efectuada en agradecimiento por dos milagros de los que el rey había sido benefactor. El primero data del año 1294 durante una visita del monarca a Castellnovo. Su esposa, Na Blanca d'Anjou, cayó enferma y nadie era capaz de encontrar remedio, incluso se temió por su vida. El rey rogó por la salud de la reina a la Virgen del Puig y en poco tiempo quedó restablecida.

El segundo milagro tuvo lugar en el mar, cuando la armada real, comandada por el rey, evitó el naufragio gracias a la Virgen del Puig. A las diez horas de haber partido de Barcelona en dirección a Valencia, el tiempo empeoró de tal manera que apenas se podía controlar el viraje de las galeras. Una de las naves chocó contra la galera real abriéndole una brecha. El rey se arrodilló en cubierta, seguida de los marineros, y recordando la curación de su esposa, imploró a la Virgen del Puig. Al poco vieron acercarse un gran pez que quedó encajado en el boquete abierto en la galera real impidiendo que siguiera entrando el agua. Tras unas horas, la tempestad remitió y la armada llegó al puerto de Valencia con el mal ya calmado. El rey agradeció el suceso a la Virgen del Puig y el pez, una vez atracado el barco, se marchó. Es por ello que, además de los cirios, el rey donó un modelo a escala de la galera real.

Otro rey, el castellano Pedro el Cruel, fue también benefactor de un milagro de la Virgen del Puig. Según la leyenda, la Virgen evitó que naufragara con toda su flota ante la desembocadura del río Júcar. En prueba de su agradecimiento, dio permiso a los frailes de la Merced para mendigar en todos los caminos de su reino a favor de la Virgen.

Jaime I la proclamó patrona del reino de Valencia.

## Historia documentada

Según los documentos transcritos por Gazulla, la devoción a la Virgen del Puig se manifiesta en las numerosas donaciones realizadas a favor del monasterio desde 1253. El icono aparece referido por primera vez en un inventario del tesoro de la iglesia de 1362.

Pero la materialización de la imagen de la Virgen en una losa de mármol "*angelicus manibus elaboratam (...) in loco sancto Gethsemani*" viene indicada en una bula de Benedicto XIII, concedida en 1407 a la orden de la Merced.

Por otro lado, la primera mención a las circunstancias de su hallazgo se encuentra en un documento del Archivo de la Corona de Aragón (Merced 26, fol. 211) y data de 1448: "*Item, al cantó del dit retaule una imatge de la Verge, de pedra, la qual se diu fonch trobada ací en lo Puig, quan foch la conquesta de aquesta terra*".

## Virgen de los Ángeles en Sant Mateu

Nº 54





**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de los Ángeles en Sant Mateu
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(ÁNGELES, SANT MATEU)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (ÁNGELES, SANT MATEU) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Sant Mateu
<b>Empl. original</b>	Sant Mateu, ermita de los Ángeles
<b>Datación</b>	siglo XV – siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	58 cm. x 25 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona real / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de los Ángeles / Virgen de Ternura / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	VIDAL ADELL (2002) / FERRI CHULIO (1986b), p. 80 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 72 / BETÍ BONFILL (1977), pp. 73 y sig. / SARTHOU CARRERES (1920), p. 109-110 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 235-251
<b>Tradición oral</b>	Es curiosa la afirmación de Castelví de que

“[...] el hallazgo, o aparecimiento de esta Sta. Imagen no se topa, ni en los archivos de la Villa, ni el clero [...], ni papel ni noticia ninguna mas que la q[ue] dan las pinturas de un retablo pequeño que se juzga habrá más de cien años, que está fabricado, y se crehe que el hallazgo devio ser por los años 1580 con poca diferencia pues haviendo reconocido los libros del consejo desde el año 1550 hasta el de 1575 no se topa noticia en ellos de esta Sta. Imagen, y haviendose perdido los libros conciliares desde el año 1575 hasta el de 1583, en el primero que se halla que es el de 1584 se encuentra q[ue] en 25 de junio 1584 se tuvo consejo para que se diera raçon al obispo de Tortosa de la gran devocion que havia a esta Sta. Imagen”.

Si Castelví está en lo cierto, la “aparición” alrededor de 1580 parece probable, siendo la leyenda sobre su aparición una invención

posterior:

Fue encontrada por un ermitaño portugués, Sebastián, bajo un antiguo altar de la primitiva ermita de San Antonio, en 1580 o 1584. Los sábados por la noche veía como la ermita se llenaba de luz y oía cánticos y música. Vio, además, que los ángeles sacaban de la concavidad del altar una imagen blanca de la Virgen, le cantaban el Salve Regina y la ocultaban de nuevo en su lugar original.

Consultó con Juan de Ribera, quien mandó carta a los jurados para que se diera culto a la imagen en un lugar más apropiado. Se despachó un síndico al obispo de Tortosa, que autorizó su descubrimiento y veneración. Éste se desplazó a la ermita, encontraron la imagen y la colocaron en el retablo del altar mayor.

Ya en los primeros días de la devoción, se habla de favores y gracias alcanzadas por intercesión de Nuestra Señora de los Ángeles. El obispo ordenaba, antes de julio de 1584, a los curas de San Mateo y Salsadella, le informasen de los *milagros* obrados en la ermita.

El P. Arsenio de Santiago narra la historia de la Virgen en el sermón que predicó en 1694 y que se imprimió un año después.

## **Historia documentada**

El obispo de Tortosa, Juan Izquierdo (1574-1585), encarga la administración de la ermita de Ntra. Sra. de los Ángeles, por letras de 3 de julio de 1584, al beneficiado presbítero de San Mateo, Jaime Tortosa, y éste personado “*in heremita beate virginis Maríe dels Angels*”, el 8 de dicho mes y año, hace inventario de las jocalías de lino y lana y otras cosas halladas en la misma.

Vicente Cerdá, poseedor del *jus patronatus* de la ermita de San Antonio y del dominio útil de la montaña, empezó a construir el nuevo santuario dedicado a Nuestra Señora, pero desconfiando de poder llevarla a término, decidió donarlo todo a la villa en 1585. Esto asegura en el noveno capítulo de la donación de 1585: “*Per quant ell ha fet fer la capella de Nostra Señora en dita Iglesia ahon Nostra Señora es estada tots temps y per ahuy está*”.

**Virgen de Sales en Sueca**

**Nº 55**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Sales en Sueca
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(SALES, SUECA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (SALES, SUECA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Sueca
<b>Empl. original</b>	Sueca, santuario de la Virgen de Sales
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	Sueca, iglesia de la Virgen de Sales
<b>Dimensiones</b>	90 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Sales / Virgen de la Asunción / Virgen de la Natividad / bendición / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesús (Niño)
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (2006), p. 273 / FERRI CHULIO (1999), p. 81 / BURGUERA Y SERRANO (2002) / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 35 / TORRENT Y CROS (1886), p. 63 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 210-211
<b>Tradición oral</b>	<p>La imagen, que habría sido escondida durante la invasión musulmana, fue hallada el 14 de febrero de 1361 por el labrador Andrés de Sales cuando estaba arando con una yunta de bueyes blancos. La reja de su arado chocó dos veces con lo que el labrador creía que era una piedra, que arroja a una acequia cercana. A la tercera, las mulas se arrodillaron (otra versión dice que los animales se postraron por tres veces) y en la reja del arado apareció la imagen de la Virgen. Había estado escondida durante tres siglos y medio. En ese mismo lugar, se levantó la iglesia de Nuestra Señora de Sales.</p> <p>Sin embargo, existe una leyenda anterior de la que hay constancia en un documento del siglo XIV y que acabó siendo sustituida por la anterior: entre 1311 y 1361, tienen lugar en Sueca algunos acontecimientos sobrenaturales que mueven a los vecinos a solicitar al obispo de Valencia, Vidal de Blanes, que les permita construir una iglesia bajo la invocación de la Virgen de Sales, para la que están recogiendo limosnas, como prueba la manda pía testamentaria de Pere Martí del 11 de marzo de 1362: “Item, lleix a la obra de la eclesial de</p>

Senta Maria de Sales de Çuecha, dos sols”.

El prelado valenciano concede lo solicitado el 26 de marzo de 1363:

“Çueca: Hermita sots inv(ocati)<sup>o</sup> de Ntra. Sra. de Sales. Item, en dit (lli)bre y folio (roto) sta certa llicencia als justicia, jurats y (proh)oms de Çueca: [Per la] (d)evocio que teniu a Ntre. Sor. Deu he a la glorioussissima Verge Maria, y que en cert lloch de dita Universitat, eo, camper que sta fora, en (l)a part del Camí qui va al r(iu d)e Xucar, lo qual es de de [sic] Ramon G(roto) [vehí] de dit lloch, aver vist(t) [els] homens antichs y en apres moltes lluminaries y visions, per la qual causa [en] dit lloch lo poble esta a molta devocio, y vista aquella, en sarta fanecada de terra donada per dit Ramon, concedim iglesia, heo capella sots invocatio de Nostra Senyora de Sales, per a construir, eo hedificar ett. Dattum Val(enti)<sup>a</sup> a 26 de març 1363. Vidal episcopus”.

Castelví remite a este mismo documento “del archivo del Arzobispado”, pero también ofrece una versión sumaria de la tradición que hoy se conserva, considerándola ya antigua:

“Las noticias q[ue] se han podido encontrar se fundan solo en la antigua tradición, cuyo sucesso se refiere assi: Un labrador de la Villa de Sueca llamado N. Sales arando un campo suyo, q[ue] oy es el sitio de un pozo llamado de Ntra. Sra. de Sales, q[ue] es donde esta este combento, reconoció que la reja del arado no podia romper la tierra, ni passar adelante, y aviendo encontrado repetidas bezes esta resistencia tomó una asada y avando descubrio una piedra redonda, y debajo de ella una Imag[en] de Ntra. Sra. y acudiendo los del lugar a este sitio la llebaron en procesión a la Iglesia Parroquial, pero no lograron su Intento, pues se bolvio al parage donde la encontraron en donde con este desengaño la fabricaron una hermita con la asistencia de un hermitaño”.

Torrent sincretiza ambas tradiciones al añadir, después de describir el hallazgo:

“El respeto y reverencia con que desde aquel momento la miró [el pueblo], hizo pensar en fabricarle una ermita donde pudieran las gentes venerarla con mayor decoro. El cielo se encargó de designar el punto, y haciendo que bajasen misteriosas luces, indicó el lugar donde quería fuese colocada la santa Imagen y así se efectó en 1364”.

## **Historia documentada**

Los documentos confirman que en 1362 ya existe una ermita en Sales dedicada a esta advocación mariana.

## Virgen de la Leche en Torres Torres

Nº 56



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Leche en Torres Torres
<b>Cód. Iconclass</b>	11F41231
<b>Descr. Iconclass</b>	<i>Galaktotrophousa</i> – Virgen de la Leche.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Torres Torres
<b>Empl. original</b>	Torres Torres, ermita de la Virgen de la Leche
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	Torres Torres, iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles
<b>Dimensiones</b>	83 cm. x 29 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / pecho / velo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Oreto / Virgen de la Leche / maternidad de María / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CULTURARTS IVC+R, <i>Restauración de Patrimonio Histórico</i> / TRESOLÍ BORDES (2006) / DÍEZ PÉREZ (2004), pp. 52-67 / VALLÉS BORRÀS (1992) / DÍEZ PÉREZ (1992), pp. 42-43 / FERRI CHULIO (1986b), p. 58 / FERRI CHULIO (1999), p. / CATALÁ GORGUES (1988), p. 106 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 20
<b>Tradición oral</b>	<p>La talla habría sido traída por algunos de los señores que ostentaron la baronía de Torres Torres: los Vallterra o los Bellpuig.</p> <p>Otra versión dice que la imagen fue encontrada, hace más de dos siglos, por un pastor que veía todas las tardes como una serpiente se escondía entre unas piedras junto al castillo de la población. Al mismo tiempo, las gentes del pueblo veían cada noche como una serie de estrellas fugaces iban a morir en las mismas piedras. Al cavar, apareció una hornacina, donde se construyó una ermita, que fue destruída durante una invasión carlista.</p> <p>La Virgen era bajada a la Iglesia unos días antes del 8 de septiembre, cuando se celebraba la fiesta, pero un día después, al ser devuelta al ermitorio, un vendaval lo impidió en repetidas ocasiones. Se interpretó que la imagen quería permanecer en la iglesia, donde fue ubicada.</p> <p>La Contrarreforma y el concilio de Trento llevaron al destierro de este tipo iconográfico, que desaparece de las iglesias católicas en la segunda mitad del siglo XVI. Ello lleva a suponer que la Virgen de la Leche de Torres Torres habría sido escondida o enterrada, dando lugar después a la leyenda de su descubrimiento.</p>

## Virgen de la Fuente de la Salud en Traiguera

Nº 57





**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de la Fuente de la Salud en Traiguera
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(FUENTE DE LA SALUD, TRAIGUERA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (FUENTE DE LA SALUD, TRAIGUERA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, santuario de la Virgen de la Fuente de la Salud
<b>Datación</b>	siglo XIV, último tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	47 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / orbe / manzana / asas
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen de la Fuente de la Salud / Virgen estante / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	PAISAJES SAGRADOS (2005), pp. 129-131 / FERRERES I NOS (1992), pp. 7-13 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 104 / FERRERES I NOS (1986), p. 82 / SIMÓ CASTILLO (1986), pp. 217-220 / FERRI CHULIO (1986b), p. 83 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 69 / MILIÁN BOIX (1956) / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 193-208 / FIGUERA (1658), p. 183 / ESCOLANO (1611), libro VIII, cols. 674-676 / PRADES (1596), pp. 329-387 / COCK (1585), p. 203 / VICIANA (1564), pp. 152-154
<b>Tradición oral</b>	Ofrecemos aquí la versión de Martí de Viciana, pues es la más antigua y, por tanto, la más precisa:

“La invención e fundación de esta casa, según los reverendos padres sacerdotes de Traiguera que la sirve, he entendido y en sus antiguas escripturas he hallado, fue de esta manera, que en el mes de hebrero año de MCCCXXXIII dos pastores moços de poca hedad guardavan cabras de hombres vecinos de Cervera, y pascentando aquellas por los montes, junto a la valle donde hoy tenemos la iglesias, y por ser la tierra estéril y sin agua, los moços padescían sec, y más el uno que no el otro. Y éste era mudo desde su nascimiento, de tal manera que no

hablaba palabra alguna. Y estando rodeando el ganado, vido una cabra que salía de lo más espeso de un barranco y trahía las barbas mojudas de agua, entonces el mudo, con passo pressurado, encaminó su vía para el bosque de done la cabra salía, adonde halló una poca agua que salía de una fuentesica y bevió de ella. Y mitigada su sed, açando los ojos vido y conosció a la Madre de Dios, que para que en este lugar fuesse reverenciada se le quiso mostrar. A la qual Señora el mudo se humilió y con palabras en lengua valenciana refirió las gracias devidas. Y desde aquella ora en adelante el mudo tuvo tan suelta la lengua y habló tan claro como si nunca impedimento alguno tuviera. Bolvió el mudo hecho nuevo hablador al otro moço, su compañero, al qual saludando habló y refirió todo lo que le había acontecido. Y ambos a dos muy alegres se fueron al lugar adonde notificaron el misterio celebrado. Quando los de la villa de Traiguera lo supieron, ordenaron con devota processión visitar el lugar de la fuente donde nuestra Señora al pastor apareció. E luego entendieron dedicar altar y casa a la Señora, el qual començaron XXIII del mesmo mes de hebrero. E quando vino la fiesta de Sant Juan Bautista, a XXIII de junio año MCCCCXXX, en esta devota iglesia fue celebrada la primera missa con grande solemnidad y mucha alegría”.

Enrique Cock ofrece la misma versión sólo unos cuantos años después (1585):

“Dicen los vecinos que allí aconteció este milagro desta suerte. Dos pastorcitos muchachos, que allí guardaban su ganado, siendo uno dellos mudo, fatigado de sed buscando agua en un profundísimo valle, la halló y bebió y vio en ella la imagen de Nuestra Señora, por la cual fuele dado salud y llamó á su hermano en alta voz, el cual maravillado, como viese la imagen que su hermano había hallado, fueron entrambos y lo manifestaron á los del pueblo, que luego la llevó con solemne procesión, y se puso la imagen en el altar mayor de la iglesia, pero la noche siguiente volvió al lugar donde la habían hallado, por la cual ocasión hicieron allí una devotísima ermita que hasta agora se gobierna por los clérigos de la dicha villa. Entre la cual y la dicha ermita, en el camino, hay siete cruces que enseñan á los devotos el camino para que no yerren dél”.

Luis de Prades añade, con posterioridad (1596), una serie de detalles a esta historia:

“Corria el año del Señor 1434 [...] quando un pastor, dicho N. Sorli, natural de la villa de Cervera [...] guardava ganado cabrio en el termino de la villa de Traiguera, en la partida que llaman en los libros antiguos del pueblo, la sierra den Menor, [...] y en las mismas rayas y terminos de las villa de Cervera y Calig [...]. Tenia este un hermano llamado Jayme Sorli, mudo de su nacimiento [...]. Acaecio que un día

se metio el dicho pastor con este su hermano sordo y mudo, y con su rebaño en le valle más hondo y más principal que hay en la sierra sobredicha. [...] Notifícale Dios a este sordo y mudo la merced que le hazia desta manera por modo a el conveniente, porque vio salir de una espesura una cabra con la barba y labios mojados: por lo qual encaminandose para aquel lugar, vio una fuente de agua biva que corria por el hondo valle y puesto alli de rodillas, conforme acostumbran los hombres del campo, y los que padecen mucha sed [...] comenzó a beber della, y en medio de su dulce beber vio una imagen de nuestra Señora dentro del agua: y esta es la misma que hoy dia esta en la iglesia en medio del altar mayor. Por la qual vision [...]; a este se le comenzó a romper el impedimento y atadura natural que tenia en la lengua, y a deshacérsele juntamente la sordez [...] y llamar a su hermano por su nombre. El qual turbado de verle y oirle [...] se fue para el y llegados los dos a la fuente, vieron lo mismo que poquito antes el sordo y mudo havia ya visto y contado a su hermano. La qual [imagen] tomaron con devocion muy grande, y la llevaron al pueblo, y pusieron en la iglesia del sobre el altar mayor, en el qual estuvo todo aquel dia, viendola todos allí, y adorándola hasta que habiendo anochecido, cerraron la iglesia, y si fueron a sus casas. Venido el dia siguiente, luego por la mañana bolvieron a la iglesia el Rector y pueblo, y no hallaron la santa imagen. Por lo qual muy tristes y no sin fe, bolvieron al mismo lugar, y hallaronla alli [...]. De aquí entendieron todos que lo que hasta entonces havia pasado, era obra de Dios, y se arraygo mucho este parecer en sus animos, por donde inflamados en nueva devocion, como si a cadauno en particular le fuera revelado que aquella era voluntad de Dios, se movieron a fundarse casa en aquel lugar [...]. Ayudaba tambien a esto la nueva fuente que havia aparecido; porque sola el agua suele ser causa para que se funden los pueblos más en unos lugares que en otros. Y assi sin pereza y como mejor pudieron, aderezaron una capilla pequeña y angosta y muy pobre”.

Cabe destacar que la imagen fue llevada al templo parroquial una única vez. A diferencia de otras tradiciones, no fue necesario que la Virgen reiterara su preferencia por el lugar del hallazgo.

Escolano también fecha el hallazgo “en el año mil cuatrocientos treynta y quatro, (y no veynte y quatro, como dize Viciana)” y relata el retorno de la Virgen, asegurando “averiguase la verdad desta historia por los libros de aquella villa, visitas de Obispos, y indultos Apostolicos otorgados a la casa”.

La tradición irá enriqueciéndose con el paso del tiempo. Así pues, Castelví añade:

- que un candelero con una vela ardía debajo del agua.
- que la imagen era una de las que cada apóstol llevaba consigo por el mundo, pues había sido vaciada por la espalda y tenía dos orificios en los hombros por donde pasar un cordón.

- que el día del hallazgo, la Virgen obró siete milagros, número sagrados en la Antigüedad, que evoca universalidad.
- que un tal Guillem Mas, escribano de Sant Mateu, dio testimonio del hallazgo y que lo mismo se halla en los libros del archivo de Traiguera, en la caja que tiene de sus privilegios.

Además, el pastor era de Cervera del Maestrat, pero el lugar del hallazgo estaba en término de Traiguera, motivo por el que los dos pueblos rivalizaron por la posesión de la imagen. El pleito acabó con la audiencia de Valencia que falló a favor de Traiguera, pero concedía a los de Cervera que todos los años un día a su elección, pudiesen ir en procesión al lugar. Ese día se desarrollaba un simbólico ritual que consistía en la transferencia de poderes: cuando la comitiva de Cervera llegaba, era recibida por la primera autoridad municipal de Traiguera, que hacía entrega de la vara de mando al alcalde de Cervera. De la misma manera, entre las autoridades eclesiásticas se procedía a la entrega del relicario con el vestido de la Virgen. Desde ese momento y durante todo el día, los de Cervera eran dueños del santuario. Esta tradición se perdió en 1812.

### **Historia documentada**

La fecha de 1434 debe corresponderse con un momento de consolidación del santuario, pues las noticias documentales son anteriores. El 14 de octubre de 1384, según proceso instruido y archivado en la Curia de Tortosa, del que se conserva copia en el Archivo Municipal de Traiguera, se firma una concordia entre el sacerdote y los jurados de la villa sobre la delimitación de derechos en el ermitorio en construcción, lo cual supone un culto anterior. En el siglo XIV, ya había romería desde Traiguera y Cervera.

En 1439, la orden de Montesa construyó el templo gótico, donde se le rinde culto en procesiones anuales. El 8 de septiembre puso la primera piedra el maestro de Montesa, Romeu de Corbera. Al edificarse la actual ermita, la fuente quedó incluida en los bajos de lo que hoy es la hospedería. Se conserva de la primitiva ermita el pozo con brocal de piedra y una pequeña capilla gótica al fondo.

Son frecuentes los legados como el de 27 de junio de 1449 (protocolo de Pedro Corní, Archivo Municipal de San Mateo): *“Item leix al baci de la Verge Maria de la Font de la Salut, XII diners. Item leix, a quiscum lluminaria dels altars majors de les esglésias parrochials de la batllia de Cervera, XII diners”*.

Carlos I le concedió la salvaguarda real en 1542, fue confirmada por bula papal de Pablo IV en 1555 y renovada por Felipe II en 1561.

Respecto a la aparición de la imagen, hacia mayo de 1625, según Ferreres i Nos, el cardenal y obispo de Tortosa, Agustín Spínola, se llevó el cirio del hallazgo de la Virgen en el siglo XIV.

**Virgen de Campanar en Valencia**

**Nº 58**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Campanar de Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CAMPANAR, VALENCIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CAMPANAR, VALENCIA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, iglesia parroquial de Campanar
<b>Datación</b>	siglo XIV, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, iglesia parroquial de Campanar
<b>Dimensiones</b>	40 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en alabastro / relieve
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de Campanar / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesús (Niño)
<b>Bibliografía</b>	ARAZO; JARQUE (1998), p. 34 / FERRI CHULIO (1986b), p. 37 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 12 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 21-22 / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 1, p. 150
<b>Tradición oral</b>	La versión más antigua de esta leyenda, la encontramos también en la obra de Dolz:

“Dia como oy, fuè el hallazgo de una Milagrosissima Imagen [...] en el Lugar de Campanar, de donde tomò el nombre, llamandose nuestra señora de Campanar. Sucediò, que abriendo una sepultura, toparon entre la tierra una piedra, que les pareciò muy hermosa, reconocieronla, y vieron que era una perfecta Imagen de Nuestra Señora. Es cosa bien para admirar, que aviendola pesado luego que la hallaron, que fuè el año 1596 y reconociendo, que pesava como dos arrobas, y aviendose sacado para dar en bebida a las señoras que estàn de parto, quintales de menudo polvo, pesa oy lo mismo. Assi me lo ha[n] certificado muchas personas fidedignas, y cada año se predica. Hanse experimentado felicissimos sucessos en partos, tomando en bebida estos polvos. El ser Abogada en los partos, se atribuye, à que una devota Señora, que se hallò al sacarla de la sepultura, se arrodillò, y la hizo esta Oración: O Virgen hermosissima, compadeceos de

tantas como por malos partos tienen sepultura; y pues salís de ella, sea Señora, para que en ella no entren tantas mugeres”.

El hallazgo tuvo lugar concretamente el día 19 de febrero de 1596 y su artífice, a diferencia de la mayoría de tradiciones marianas, fue un obrero, que excavaba una sepultura en la cripta de la iglesia. Al volver a buscar el nivel, notó que la tierra se hundía a sus pies y sobre un altar de mármol encontró la imagen de la Virgen. Sánchez Navarrate añade que se habría escondido esta imagen en el año 714.

Por otro lado, el hallazgo de la Virgen de Campanar fue precedida por otro milagro. Según Eduardo Pérez Lluch, un niño cayó en un pozo, cerca de la casa abadía, y dos días después, al sentir su voz, lo rescataron sano y alegre, pues una señora muy bella lo había ayudado.

**Historia  
documentada**

La imagen de la Virgen fue supuestamente encontrada 89 años después de que fuera erigida la iglesia con la advocación de Virgen de la Misericordia. En 1601, comenzó la construcción de la capilla donde todavía se venera la imagen encontrada, que fue inaugurada en 1625.

## Virgen de la Consolación en Valencia

Nº 59



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Consolación en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CONSOLACIÓN, VALENCIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CONSOLACIÓN, VALENCIA) (APES).
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, convento del Carmen calzado
<b>Datación</b>	siglo XIII
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, convento de la Encarnación del Verbo Divino
<b>Dimensiones</b>	51 cm. x 25 cm. x 28 cm.



**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Románico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / libro / sitial sin respaldo / estrella de ocho puntas / flor de lis
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de la Consolación / Virgen del Santísimo Sacramento / Moreneta del Carme / Virgen encontrada / Virgen negra / Trono de Sabiduría / María Regina / Evangelios / Virgen sagrario
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	GARÍN LLOMBART; GAVARA PRIOR (2008) / CATALÁ GORGUES (1988), p. 96 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 81 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 296-300 / FIGUERA (1658), p. 135
<b>Tradición oral</b>	<p>Escondida en tiempos de la dominación árabe, en 1281, se oyeron tañidos de campana en un molino próximo al convento del Carmen. La talla apareció bajo la campana con el Santísimo Sacramento incorrupto y dos cirios ardiendo. Fue trasladada al convento del Carmen y, tras la exclaustación, al de religiosas de la misma orden.</p> <p>La campana recibió el nombre de María y se trasladó a la torre de la iglesia. Se tocaba durante los partos difíciles.</p> <p>Se ha dicho también que fue traída por los conquistadores.</p> <p>A ella se dedicó una capilla, que ya existía en 1343, pues en esa fecha se halló una hostia consagrada en el altar, según dejó escrito Miguel Alfonso Carranza, prior del convento en 1554, en un libro publicado en Valencia en 1605. La hostia incorrupta fue sumida por san Juan de Ribera poco antes de morir, el 6 de enero de 1611.</p> <p>El propio patriarca Ribera, según narra Marcos Antonio de Orellana, dio licencia para que se venerara al Santísimo Sacramento en el pecho de la Virgen Morenita y en los días en que se celebraran las Cuarenta Horas en su altar.</p> <p>Castelví ya deja constancia de su hallazgo y de su uso como sagrario.</p>

## Virgen del Coro en Valencia

Nº 60



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Coro en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F422
<b>Descr. Iconclass</b>	María sentada o entronizada, Cristo Niño sobre su rodilla (Cristo Niño a la izquierda de María).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, catedral, trascoro
<b>Datación</b>	1458
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, catedral, girola
<b>Dimensiones</b>	158 cm. x 75 cm. x 55 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Castellnou, Juan
<b>Técnica</b>	talla en piedra / dorado / policromía
<b>Género</b>	imagen devocional
<b>Elementos sgts.</b>	corona / silla
<b>Conceptos sgds.</b>	bendición / nimbo crucífero / orbe / vara de azucenas / Virgen con el Niño / Virgen del Coro / Virgen de la Silla / Virgen del Buen Parto / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SUBLIME (1999), pp. 240-241 / BENITO GOÉRLICH (1989), p. 274 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 135

## Virgen de los Desamparados en Valencia

Nº 61



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de los Desamparados en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(DESAMPARADOS, VALENCIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (DESAMPARADOS, VALENCIA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, basílica de la Virgen de los Desamparados
<b>Datación</b>	ca. 1425
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, basílica de la Virgen de los Desamparados

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	flor / azucena / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen yacente / Virgen de los Desamparados / Virgen de Agosto / Virgen de la Asunción
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María / Inocentes, santos
<b>Bibliografía</b>	CULTURARTS IVC+R, <i>Imagen de Ntra. Sra. de los Desamparados</i> / APARICIO OLMOS (2010) / CATALÁ GORGUES (1988), pp. 122-124 / APARICIO OLMOS (1962) / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), pp. 7-8 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / DOLZ DEL CASTELLAR (1701), 1, p. 204; 2, pp. 132-133, 140-142 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 252-276
<b>Tradición oral</b>	Recoge Castelví que

“El origen de esta Santa Imagen fue assí. En el año 1410 poco despues que se fundase el Hospital General de esta ciudad de Valencia intitulavasse entonces: Hospital dels Folls, esto es de los locos, avía una cofradía en el con titulo de nuestra Señora de los Inocentes. [...] En el año 1416 suplicaron los cofrades al Señor Rey Don Alonso el 5º les diera permiso para hacer uma Imagen de nuestra Señora con la invocación de los Inocentes y lo concedió con Real Privilegio [...] Dícesse por tradición que abido pasando piamente de una en otra noticia que hallandosse muy deseossos y cuidadosos los devotos cofrades de allar artífice que executara el labrar esta Imagen, se les ofrecieron tres Peregrinos casualmente a su parecer, pero por divina providencia. Estos ocultamente hicieron esta milagrosa Imagen de que se entiende fueron celestes Espíritus. No ay autenticos papeles

que lo atestiguen pero muchos manuscritos antiguos que lo publican, de que se infiere que es de muy antiguo tan piadosa noticia [...]. Cuentase también, que al bolar los Peregrinos artífices, fue la primera que inspirada de luz y movida de superior impulso corrió a ver, y adorar el simulacro soberano, una mujer tullida y ciega.

[...] Es protectora y abogada de todos los que mueren miserablemente en las calles y campañas, A la ora que en el termino de la ciudad de Valencia muere qualquier pobre mierable, la Virgen da tres golpes en la puerta de la Alacena [...] en que está esta soberana Imagen cerrada. Tiene esta Señora una Azucena en las manos, i miran acia que parte tiene ladeada la Azucena, y por aquella parte que la Azucena señala van luego a buscar el Desamparados”.

### **Historia documentada**

La primera noticia documentada que conocemos sobre la existencia de la imagen de la Virgen de los Desamparados data de 1425 y 1426. La primera está tomada de los inventarios de bienes de la Cofradía, en los que se habla de una “caja para guardar la imagen” realizada por Bernardo Cors, lo cual hace suponer que ésta ya existía en esa fecha. La segunda, 1426, también procede del archivo documental de la Cofradía, y recoge la existencia de una imagen de tamaño natural, con una flor de lis y una cruz, elaborada con un material de poco peso y gran delicadeza, de dorso plano y cabeza ligeramente inclinada hacia delante, ya que descansaba sobre una almohada, con los brazos laxos y sin contraposto para llevarla sobre los cuerpos de los ajusticiados.

**Virgen del Milagro en Valencia**

**Nº 62**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Milagro en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(MILAGRO, VALENCIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (MILAGRO, VALENCIA). (APES)
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, iglesia de San Juan del Hospital
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, Museo Diocesano Catedralicio
<b>Dimensiones</b>	74 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / pájaro / sitial
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen del Milagro / bendición / Calle del Milagro
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SUBLIME (1999), p. 242 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 105 / BOIX (1862), 2, pp. 36-37
<b>Tradición oral</b>	<p>Sobre su origen se dice que fue hallada maravillosamente en la calle que lleva su nombre o en el mismo lugar donde fue edificado el templo. También se atribuye su llegada a fray Hugo de Folcalquier, lugarteniente del Maestre de la orden de San Juan, o al mismo Jaime I, quien pudo, por otro lado, haber orado ante ella solamente. En su capilla, ante ella, se celebraría la primera misa tras la conquista.</p> <p>La tradición sobre su origen, por tanto, no está muy clara.</p>
<b>Historia documentada</b>	<p>La devoción que la imagen suscitó se evidencia en los milagros que la tradición le atribuye (de ahí su denominación), en los exvotos, ornamentos y riquezas que los antiguos inventarios consignan y en textos como la <i>Missa Sancte Marie sub titulo Miraculi</i>, que se incluye en el misal de la catedral de Valencia, impreso en 1509, y en antiguos gozos manuscritos. El papa Adriano VI concedió en 1522 indulgencia plenaria a los fieles que rezaran una oración ante la imagen.</p>



**Virgen del Milagro en Valencia**

**Nº 63**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Milagro en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(MILAGRO, VALENCIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (MILAGRO, VALENCIA). (APES)
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, Hospital de Sacerdotes Pobres, iglesia del Milagro
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen de la Asunción / Virgen de Agosto / Virgen de la Seo / Virgen del Milagro / Dormición de la Virgen / Asunción de la Virgen
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1986b), p. 89 / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 3, pp. 176-177 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 109-120
<b>Tradición oral</b>	Castelví explica el motivo de su advocación:

“[...] un año de que tuvo de quedar en la Iglesia mayor día de la Asunción por no poderse hacer la Procesón, a ocasión de una copiosa lluvia la hallaron al otro día por la mañana en su casa y Real Cofradía mostrando el cariño que tiene a sus hijos, pues aun las contingencias no la pudieron escusar de que los asistiese con su Divina presencia y aun por esto le ha quedado el título y renombre de la Virgen del Milagro”.

Pero Dolz ofrece una versión distinta, que será la que perdure:

“Esta Santa Imagen, dia como oy, hizo una gran milagro, según refieren graves Autores, y fue, que el año 1556, disponiendo un Carpintero la Cama donde se representa el transito de esta Señora en el Crucero de la Iglesia Mayor, estando sobre la media naranja, que es altissima, echando una soga por un ahugero muy pequeño para tirar con una laçada la armazon de la Cama, una hija suya jugando se metio dentro de la laçada, y el padre pensando que aiva atado parte de la definicion de la Cama, y que tirava de ella, lo que subia era su hija, y levantòla casi à lo mas alto. Era esto à tiempo que los Clerigos estava[n] cantando Horas, y viendo el fatal caso que amenaçava, parò

el Coro, y cantò la Antiphona: *Sub tuum praefidium confugimus*. O Soberana Reyna, al amparo tuyo acudimos, no permitais, que pues todo esto es para traeros mañana con la alegría que se acostu[m]bra, se mezcle la tristeza desta desgracia. Quando llegaron à pronuncia: *Mostrate esse Matrem*, se rompiò la sogá, y dando la niña un gran golpe sobre la armazon de la Cama, no se hizo daño alguno; siendo assi, que los maderos se hizieron pedaços; pusose la niña al instante en pie, como si tal no huviera sucedido; y al otro dia la llevaron en la Procession, vestida de blanco”.

La tradición añadiría después el nombre del carpintero, Francisco Martínez.

**Historia  
documentada**

La cofradía de Ntra. Sra. de la Seo, establecida en el altar mayor de la catedral, había sido aprobada por el obispo Hugo de Fenollet, el 30 de abril de 1356. La cofradía fue origen del Hospital de Sacerdotes Pobres, que se constituyó hacia 1394, en la calle Trinquete de Caballeros.

## Virgen del Pópul en Torrent

Nº 64



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Pópul en Torrent
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(PÓPUL, TORRENT)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (PÓPUL, TORRENT). (APES)
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Torrent, iglesia Arciprestal
<b>Datación</b>	siglo XIV, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Torrent, iglesia Arciprestal
<b>Dimensiones</b>	102 cm. x 40 cm. x 28 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	diadema / sitial / orbe / velo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen del Pópul / Virgen de Torrent / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SUBLIME (1999), p. 300 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 105

## Virgen de las Victorias en Valencia

Nº 65



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de las Victorias en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(VICTORIAS, VALENCIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (VICTORIAS, VALENCIA) (APES).
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, iglesia de San Jorge
<b>Datación</b>	siglo XIII
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, iglesia de San Andrés
<b>Dimensiones</b>	83 cm. x 37,5 cm. x 25 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	orbe / fruto / anilla
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de las Victorias / Virgen de las Batallas / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	GARÍN LLOMBART; GAVARA PRIOR (2008), p. 132 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 96 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943)
<b>Tradición oral</b>	Se trata, según la leyenda, de una de las imágenes traídas por los conquistadores, concretamente por el rey Jaime I, quien la llevaría siempre en la batalla.
<b>Historia documentada</b>	Recibió culto en la iglesia de San Jorge y de allí pasó a la parroquia de San Andrés. Está vinculada a la celebración de los centenarios de la conquista de Valencia, documentándose su salida en procesión como reliquia “jaimina”. En la parte posterior de la imagen, hay una plancha de hierro con una anilla.

## Nuestra Señora la Antigua en Vallanca

Nº 66





**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Nuestra Señora la Antigua en Vallanca
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(ANTIGUA, VALLANCA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (ANTIGUA, VALLANCA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana, Cataluña o Aragón
<b>Localidad</b>	Vallanca
<b>Empl. original</b>	Vallanca, iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles
<b>Datación</b>	siglo XIII, fines – siglo XIV, principios
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Románico / Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	libro / escabel / velo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Trono de Sabiduría / Nuestra Señora la Antigua
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	ESLAVA BLASCO (2006)

## Virgen de Gracia en Vallibona

Nº 67



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Gracia en Vallibona
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(GRACIA, VALLIBONA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (GRACIA, VALLIBONA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vallibona
<b>Empl. original</b>	Vallibona, iglesia parroquial, altar del Carmen
<b>Datación</b>	siglo XIV, último tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	87 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	terracota
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	fruta / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de Gracia / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CATALÁ GORGUES (1988), p. 104 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 589

## Virgen del Llosar en Vilafranca

Nº 68



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Llosar en Vilafranca
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(LLOSAR, VILAFRANCA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (LLOSAR, VILAFRANCA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vilafranca
<b>Empl. original</b>	Vilafranca, ermita de la Virgen del Llosar
<b>Datación</b>	1350 - siglo XV, primer cuarto
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	80 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / piedras preciosas / vara de flores / fruta / pájaro / ala
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Llosar / bendición / alma / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	CULTURARTS IVC+R, <i>Anónimo del siglo XV</i> / MONFORT TENA (1999), pp. 303-308 / MILIÁN BOIX (1989), 2, pp. 595-596 / FERRI CHULIO (1986b), p. 97 / BETÍ BONFILL (1927a), pp. 66 y sig. / SARTHOU CARRERES (1920), p. 111 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 84-85
<b>Tradición oral</b>	<p>La imagen, escondida desde la invasión musulmana, fue encontrada por un campesino que labraba la tierra con sus bueyes cerca de la actual ermita. Los animales se detuvieron y se arrodillaron al paso por el lugar donde se encontraba la imagen. Al levantar la losa bajo la que estaba escondida, el arado le dejó un surco en la cara. La ermita se construyó en el mismo lugar del hallazgo, a unos 2 km. de la población de Vilafranca.</p> <p>Según Castelví, el hallazgo se produjo en el siglo XIII, en un lugar llano y abundante de fuentes:</p> <p>“[...] por un labrador que estaba arando el campo debajo de una losa, llamado Marco de Villalonga, al levantar la losa con la reja hirió el carrillo derecho de la santa imagen, que oy se conserva todavía el señal. Su rostro es de color algo moreno, el material de piedra, y la estatura de tres palmos. Diose noticia puntual de este soberano</p>

hallazgo al Sr. Don Blasco de Alagón, dueño de aquel lugar”.

El mismo autor afirma que algunas noticias sobre la imagen estuvieron archivadas hasta el año 1500, pero desaparecieron en un incendio.

Por otro lado, Ferri Chulio data el hallazgo en 1445; sin embargo, encontramos noticias sobre esta imagen en el año 1400. La familia Centelles, a quien pertenecía el campo donde se encontró la imagen, se llamaban a sí mismos, por esta razón, Centelles de Santa María del Llosar.

No obstante, algunos autores consideran que la tradición no sería anterior al siglo XVIII.

**Historia  
documentada**

En 1448, ya se venera esta imagen y, el 13 de abril de 1455, se contrata a Valentín Montoliu la realización del retablo mayor del ermitorio, especificando en el contrato que un doselete debía cobijar la imagen en piedra de Nuestra Señora del Llosar, que se guardaba en la iglesia. Actualmente, el retablo se conserva en el ayuntamiento. Ese mismo año, ya hay constancia de las cuentas de la Virgen del Llosar.

Nueve años más tarde, el día 3 de febrero de 1454, Miquel Scala testó ante el notario Simó Ortí la dotación de una renta de 60 sueldos a los clérigos de Vilafranca para que celebren misa y sufragios por su alma en el templo de la Virgen del Llosar.

**Virgen de Gracia en Vila-real**

**Nº 69**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Gracia en Vila-real
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(GRACIA, VILA-REAL)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (GRACIA, VILA-REAL) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vila-real
<b>Empl. original</b>	Vila-real, ermita de la Virgen de Gracia
<b>Datación</b>	siglo XIV, mediados
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	70 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	orbe / cruz / almohada
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen de Gracia / Virgen sedente / bendición / Virgen encontrada / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1999), pp. 244-245 / FERRI CHULIO (1986b), p. 100 / TIRADO GIMENO; ALMENA VICIANO (1978), pp. 7-11 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 73 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / SARTHOU CARRERES (1920), p. 108 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 92-94 / VICIANA (1564), p. 388
<b>Tradición oral</b>	<p>Según la tradición, la imagen debió estar originalmente en Burriana, cuyos vecinos la enterrarían en una cueva del Mijares, a raíz de la invasión sarracena. Tras la conquista cristiana, un pastor oyó ecos de dulcísimos cantos procedentes del interior de una cueva próxima, en la que encontró a la Virgen. Fue llevada en procesión al templo parroquial, pero al día siguiente regresó a la cueva, donde le construyeron una ermita. Se desconoce la fecha exacta del hallazgo, pero ya en 1349 la villa votó una romería y fiesta anual cada 3 de julio.</p> <p>En la cueva donde fue hallada se colocó una reja y un altar en 1653. En 1757, el ayuntamiento de Vila-real se comprometió por Voto Perpetuo a celebrar una fiesta anual a la Virgen de Gracia, por haber librado a la población de las enfermedades que le afligían.</p>
<b>Historia documentada</b>	Viciana ya menciona una antigua ermita dedicada a Nuestra Señora de Gracia, en la ribera del Mijares, en la que ordinariamente residía



algún ermitaño. En 1577, se estableció un convento de franciscanos descalzos en la ermita, aunque después se trasladaron a la población.

Hasta 1603, la devoción a la imagen junto al Mijares es puramente ocasional. Los habitantes de Vila-real dieron culto a Nuestra Señora de Gracia en la propia iglesia de la población, donde tenía capilla consagrada, altar y bacín de limosnas. A visitar las ermitas acudían en romería sólo en situaciones de especial necesidad y tenían preferencia por el Cristo de Betxí, la Virgen del Lledó o la de Montserrat.

Finalmente, el 24 de mayo de 1603, el *Consell* votó que cada año se hiciera una procesión a la ermita a principios de julio para celebrar el día de la Visitación de Nuestra Señora. Este es el primer acuerdo municipal relativo al ermitorio como centro de culto y es el antecedente histórico, con cuatro siglos de tradición, de la que ahora se llama la *festa del Termet*.

La narración sobre el pastor no se manifestará en el pueblo hasta finales del s. XVIII, después de que algunos clérigos decidieran impulsar la devoción a la imagen, ya bajo la denominación de Virgen de Gracia. Se incrementaron los añadidos a la edificación y el beneficiado Geroni Vives de Portes aplica a la imagen la tópica narración, que sería después copiada y glosada.

El tal Geroni Vives fue nombrado administrador del ermitorio en 1741 y continuaba en el cargo cuando, 16 años después, el 13 de junio de 1757, se llega al acuerdo de instituir la fiesta anual del primer domingo de septiembre y pasa a segundo plano la fiesta de la Visitación.

## Virgen de la Fuente en Villalonga

Nº 70



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Fuente en Villalonga
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(FUENTE, VILLALONGA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (FUENTE, VILLALONGA) (APES)
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villalonga
<b>Empl. original</b>	Villalonga, capilla de la Virgen de la Fuente
<b>Datación</b>	siglo XV, final – siglo XVI, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Villalonga, capilla de la Virgen de la Fuente
<b>Dimensiones</b>	12 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico / Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	azucena / flor / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Fuente / Virgen negra / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SOLER (2001) / CATALÁ GORGUES (1988), p. 106 / FERRI CHULIO (1986b), p. 98 / ROCHER (1981) / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 74
<b>Tradición oral</b>	En 1708, el leñador Senén Pla Bulfogo vio flotando en un remanso del río Serpis, en la partida del Rincón del Duque, una arquilla cerrada y contracorriente. Dentro de la misma encontró la imagen envuelta en un lienzo y se la llevó a su casa. Cuatro años más tarde, a raíz de una sequía, dio a conocer el hallazgo. Al ser colocada sobre una roca junto a la fuente, el caudal comenzó a recuperarse. Quedó en ese mismo lugar hasta que fue arrancada de su tronco. Una gitana la escondió en el tronco de una morera y fue hallada tiempos después gracias a los llantos de un niño de tres meses que, al pasar junto al árbol, señaló con el dedo un hueco en el tronco. La imagen fue trasladada a la parroquia hasta que se le edificó el santuario.
<b>Historia documentada</b>	Senent-Gaetà Pla i Bulfogo fue un personaje histórico que nació en 1670 en una casa de L'Alcúdia de Villalonga y murió en 1713, a los 43 años de edad.

**Virgen de la Paz en Villar del Arzobispo**

**Nº 71**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de la Paz en Villar del Arzobispo
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(PAZ, VILLAR DEL ARZOBISPO)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (PAZ, VILLAR DEL ARZOBISPO) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Villar del Arzobispo, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Paz
<b>Datación</b>	siglo XV, mediados
<b>Ubicación act.</b>	Desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Paz
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	LLATAS BURGOS (1998), pp. 3-4 / CATALÁ GORGUES (1988), p. 126 / JOSÉ I PITARCH (1986), p. 187 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 39
<b>Tradición oral</b>	<p>Tiene su origen fuera de las fronteras del reino de Valencia. Se dice que la advocación de la Virgen de la Paz se debe a la aparición de Santa María a los musulmanes de Toledo. Después de la conquista en 1085, el rey Alfonso VI había prometido a los musulmanes de Toledo que podían conservar una mezquita para su culto, pero el arzobispo, la reina y los ministros la convirtieron en iglesia. Cuando el rey iba a castigar a aquellos que había desobedecido sus órdenes, un alfaquí lo convenció para que no tomara represalias, pues los musulmanes renunciaban a la mezquita. En honor de este acontecimiento, la iglesia toledana instituyó la fiesta de la Paz y la Madre de Dios fue nombrada Virgen de la Paz.</p> <p>Por lo que respecta a la imagen valenciana, la leyenda dice que fue realizada por tres ángeles disfrazados de peregrinos.</p>
<b>Historia documentada</b>	En Villar del Arzobispo, la iglesia fue dedicada a la Virgen de la Paz en 1575, después de separarse de la Chulilla.

## Virgen de las Virtudes en Villena

Nº 72



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de las Virtudes en Villena
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(VIRTUDES, VILLENA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (VIRTUDES, VILLENA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villena
<b>Empl. original</b>	Villena, santuario de la Virgen de las Virtudes
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	Villena, santuario de la Virgen de las Virtudes

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de las Virtudes / Virgen negra
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1986b), p. 101 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 76
<b>Tradicción oral</b>	<p>La tradición sobre la Virgen de las Virtudes incluye un aspecto legendario que será común a ciertas imágenes, especialmente de época barroca. Así, en 1474, la peste asoló la ciudad y la población y, huyendo de la terrible enfermedad, se reunió cerca de un manantial llamado Fuente del Chopo. Como la epidemia no amainaba, decidieron escoger un santo patrón al que encomendarse. Se celebró el sorteo y por tres veces salió el título de la Virgen de las Virtudes, aunque nadie había lo había puesto.</p> <p>Pero la leyenda continúa con una segunda parte, que tampoco es extraña a otras imágenes, entre ellas el icono de la Virgen de Gracia de la iglesia de San Agustín de Valencia. Así, una vez escogido el nombre de la patrona, dos vecinos salieron a buscar una imagen que respondiera a esta advocación. Por el camino encontraron dos peregrinos que llevaban una imagen de Santa María dentro de un arca. Éstos la entregaron a los delegados de Villena y después desaparecieron.</p>
<b>Historia documentada</b>	En el mismo lugar donde habrían tenido lugar los hechos relatados se construyó el primer santuario de la Virgen de las Virtudes en la segunda mitad del siglo XV.

## Virgen de la Misericordia en Vinaròs

Nº 73



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Misericordia en Vinaròs
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(MISERICORDIA, VINARÒS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (MISERICORDIA, VINARÒS) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vinaròs
<b>Empl. original</b>	Vinaròs, ermita de San Sebastián
<b>Datación</b>	siglo XIII
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	40 cm.



## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Misericordia
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesús (Niño)
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1999), pp. 246-247 / FERRI CHULIO (1986b), p. 102 / SARTHOU CARRERES (1920), pp. 111-112 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 212-213 / VICIANA (1564), p. 162
<b>Tradición oral</b>	<p>Pese a que Viciano hace referencia a esta imagen, no deja constancia de ninguna tradición asociada a ella: “tienen una iglesia heremitana en el monte, fundada al nombre y devoción de nuestra señora la Mare de Dios de Misericordia. Es casa muy devota, visitada y frecuentada de los devotos de nuestra Señora”.</p> <p>La literatura posterior tampoco se hace eco de ningún hallazgo prodigioso. Castelví reconoce:</p> <p>“[...] ignorase el origen o hallazgo de este simulacro sagrado de Ntra. Sra. pero es tradición, que es antiquísimo, y que antes de la población de dicha Villa, que fue el año 1241 a 3 de setiembre, ya estaba en el mismo sitio que oy en una hermita muy pequeña q[ue] allí havia, y despues la devoción ha ampliado, assi el templo, como la casa”.</p> <p>Asegura, no obstante, que el templo donde se encontraba la imagen era la ermita de Ntra. Sra. de la Misericordia hermitaña, pues “assí se halla intitulada en los Autos antiguos”.</p>
<b>Historia documentada</b>	Según Ferri Chulio, la devoción a la Virgen de la Misericordia está documentada desde el siglo XV.

## Virgen del Coro en Xàtiva

Nº 74



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Coro en Xàtiva
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(CORO, XÀTIVA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (CORO, XÀTIVA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xàtiva
<b>Empl. original</b>	Xàtiva, convento de Santa Clara, coro bajo
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	Xàtiva, Museo Municipal

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Coro
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María

**Virgen del Puig en Xàtiva**

**Nº 75**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Puig en Xàtiva
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(PUIG, XÀTIVA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (PUIG, XÀTIVA). (APES)
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xàtiva
<b>Empl. original</b>	Xàtiva, ermita del Puig
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	Xàtiva, iglesia de San Pedro
<b>Dimensiones</b>	31 cm. x 12 cm. x 10 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía / dorado
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / libro / brocado
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen del Puig / Virgen encontrada / Evangelios
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	LUX MUNDI (2007), cat. exp., p. 252 / SARTHOU CARRERES (1923), p. 23.
<b>Tradición oral</b>	Un pastor que apacentaba su rebaño encontró la imagen debajo de una campana en los alrededores del Puig. El santuario se construyó, por tanto, en la cima de la montaña.

## Virgen de la Seo en Xàtiva

Nº 76



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de la Seo en Xàtiva
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(SEO, XÀTIVA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (SEO, XÀTIVA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xàtiva
<b>Empl. original</b>	Xàtiva, colegiata de Santa María, altar mayor
<b>Datación</b>	siglo XIV – siglo XV, primer tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	170 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	policromía
<b>Género</b>	Imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	azucena / flor / pájaro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Seo / bendición / santo patrón
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	FERRI CHULIO (1999), pp. 438-439 / LÓPEZ SELLÉS (1998) / CATALÁ GORGUES (1988), p. 124 / FERRI CHULIO (1986b), p. 103 / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 56 / SÁNCHEZ PÉREZ (1943), p. 56
<b>Tradición oral</b>	En los archivos de Xàtiva no hay documento alguno referente a la escultura gótica que era titular de la Seo y patrona de la ciudad. Únicamente, en un papel de la Seo (al parecer arrancada de un libro manuscrito del s. XVII), se dice que

“[...] reconquistada Xàtiva por Jaime I, mandó purificar su mezquita mayor y consagrarla a Ntra. Sra. de la Asunción (según su devota costumbre), y así estuvo más de un siglo, hasta que en 1460 la imagen corpórea de Ntra. Sra., que se veneraba en una capilla particular de la Seo, mostró su protección obrando muchos milagros, tanto que a instancias de unos devotos fue erigida en patrona del pueblo y colocada en el altar mayor..., porque en 1600 cesó el contagio (de una epidemia) repentinamente en 5 de agosto, al tiempo de celebrarse la procesión de rogativas con la imagen, moviendo las azucenas que llevaba en su mano derecha”.

La iglesia tuvo como titular a Ntra. Sra. de la Asunción hasta los acontecimientos de 1460. A instancia de algunas personas virtuosas, que refirieron revelaciones por las cuales manifestó la Virgen se constituyera patrona, protectora y especial abogada para aquel pueblo, fue elegida titular y colocada en el altar mayor (*Memorias antiguas de la SS<sup>a</sup> Imagen de Ntra. Sra. de la Seo, que se venera en la Insigne Colegial Inglessia de la Ciudad de Xàtiva*, libro de Obligaciones de la Iglesia Colegial, med. s. XVII), desde un altar lateral donde había recibido veneración hasta ese momento.

Es probable que, con anterioridad a esta escultura de la Virgen de la Seo, se venerase en el primitivo retablo principal de la iglesia la pintura de la Virgen de la Armada, seguramente más antigua aún.

**Historia  
documentada**

Durante el Renacimiento, con la fiebre de lujo y ornamentación del s. XVI, los frailes franciscanos introdujeron la costumbre de revestir las imágenes de talla y para ello no dudó la devoción popular en malograr a veces las imágenes. Por eso, en los antiguos inventarios de la colegiata, constan los mantos, vestidos y alhajas de la Virgen de la Seo y su Niño; y en el tomo V de *Determinaciones del Cabildo*, según acuerdo de 16 de octubre de 1655, la restauración de la Virgen.



**Virgen de la Salud en Xàtiva**

**Nº 77**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de la Salud en Xàtiva
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(SALUD, XÀTIVA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (SALUD, XÀTIVA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xàtiva
<b>Empl. original</b>	Xàtiva, iglesia de Santa Tecla
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Salud / Virgen encontrada / Virgen de Ternura / Virgen de Trapani
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SÁNCHEZ PÉREZ (1943) / DOLZ DEL CASTELLAR (1705), 4, p. 153-154 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 28-30 / FIGUERA (1658), p. 137
<b>Tradición oral</b>	Sin especificar como, fice Figuera de esta imagen que fue “hallada en nuestros tiempos, con milagrosas circunstancias”. Cuenta Castelví:

“Visitando en el año 1643 el obispo Don Jacinto Minuarte la Iglesia Parroquial de Santa Tecla de la ciudad de Xàtiva mandó cerrar un agujero que estava en un altar de un Santo Cristo a la parte del Evangelio; tardose a ejecutar esta orden hasta el dia 5 de noviembre de 1647 que siendo Vicario actual de esta Parroquia Mosen Cosme Sebrián quiça llevado de superior Impulso se resolvió, a ejecutarlo, este dia, y saliendo a la puerta de la Iglesia con este Intento vio entrar por una de las puertas de la ciudad a Fran[cisco] García Albañil vecino de la misma ciudad, y le dixo: este agujero está mandado cerrar des el año 1643 ya es mucha la omisión que en ello he tenido, y quisiera cerrarle oy si está desocupado. Respondiole que no tenia que hacer, pero que no se podría ejecutar respeto de no hallarse un puñado de yeso en todo el lugar, y a este tiempo vieron entrar tres cargas de yesso, y preguntando al muchacho que las llevaba si las quería vender y diciendo que sí se ajustaron con facilidad en el precio, a cuyo tiempo llegaron algunos cavalleros del lugar quiza aviendolo permitido Dios assí para que fuessen testigos de lo que despues sucedió. Llegose el Albañil al Altar, y halló una esquina del

movida, y dijo: aquí es menester una piedra para sustente esta esquina quiero ver si dentro del Altar ay alguna, a proposito, metió la mano, y dijo aqui todo una piedra, pero no que es Imagen que toco pliegues de ropaje, quiero ver lo que es, assiola bien y sin sentir ningun pesso se fue biniendo assí a el, de que quedó espantado el Albañil diciendo que no avia sentido ninguno pesso, y que la mesma Imagen se fue para el assi que la tocó, y hallandose alli una criada del Vicario sin sentir pesso ninguno tampoco, la llevó a una fuente y la lavó muy bien, y la bolbio, a la Iglesia, y dexandola alli, y pareciendole no estaba bien puesta la quiso componer, y ya no pudo moverla, reconociendo era la Santa Imagen de mármol, y que pesava dos arrobar, y catorce libras, y viendo esta novedad y prodigio todos los circunstantes avisaron al juez eclesiástico de cuyo sucesso hizo plena información, y mandó al Albañil la bolbiera a poner en el mismo sitio de adonde la avía sacado, pero no pudo ejecutarlo porq[ue] encontró el agujero dos dedos más pequeño que la Sta. Imag[en]. Y viendo esto el juez eclesiástico me mandó abriera un nicho por delante del altar, y la pusiera debajo del pie de la Cruz como estava antes de sacarla, y haviendolo echo assí el Albañil le mandó el juez eclesiástico la bolviera a sacar por el mismo agujero, que la sacó antes, y no tan solo pudo sacarla por el, pero, ni aun pudo moverla aplicando toda su fuerza.

Viendo tan repetidos prodigios mandó el juez la collocara en el Altar mayor con la mayor decencia que se pudo, y al outro día por la mañana volvió, a la Iglesia, y aviendo dicho la missa del Espíritu Santo, y poniendo diferentes Invocaciones en cedulillas salio por suerte la Virg[en] de la Salud en cuyo tiempo padecía la ciu[dad] de Valencia el accidente de la peste, y aunq[ue] en la ciudad de Xativa se padeció en el siguiente año se debio a esta Santa Imagen el que em el distrito de su Parroquia fuera menos molesto esta achaque”.

Dolz ofrece la misma versión, aunque aporta los nombres de los caballeros que estuvieron presentes y de la criada que limpió la imagen.

## Virgen de la Salud en Xirivella

Nº 78



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de la Salud en Xirivella
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(SALUD, XIRIVELLA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (SALUD, XIRIVELLA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xirivella
<b>Empl. original</b>	Xirivella, iglesia parroquial
<b>Datación</b>	siglo XV, primer tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	80 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	terracota
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	azucena / flor / pájaro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen estante / Virgen de la Salud / Virgen negra / bendición / Virgen encontrada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	GOMIS CORELL (2002), pp. 57-64 / BLASCO I ORTÍ (1997) / FERRI CHULIO (1986b), p. 104 / DOMÍNGUEZ (1985) / SÁNCHEZ NAVARRETE (1954), p. 16 / SUCÍAS APARICIO (s/f), pp. 475-476 / PASTOR (1695), fols. 173-175
<b>Tradición oral</b>	<p>La Virgen de la Salud de Xirivella fue encontrada por unos alfareros (el número fue variable hasta que los gozos de la Virgen lo establecieron definitivamente en seis) que estaban sacando arcilla de un hoyo, en 1595 según Sucías. En el mismo instante en que el sacerdote elevaba a Dios y se hacía sonar la campana de la iglesia, las herramientas con las que cavaban tropezaron con un objeto metálico que ellos creyeron que era un tesoro.</p> <p>En realidad, se trataba de una campana que escondía la imagen de la Virgen. Cinco de los trabajadores la veneraron, pero uno de ellos, al darse cuenta de que no se trataba de oro, quedó decepcionado y menospreció el hallazgo. Como castigo por su avaricia, quedó inmediatamente ciego, pero al arrepentirse de su pecado, recuperó la vista.</p> <p>En el mismo lugar del hallazgo, como es habitual, se construyó una ermita en 1604, aunque la imagen original recibió veneración en la iglesia parroquial. En la ermita, no obstante, se conserva el hoyo</p>

donde apareció.

Un año después de este hallazgo, tuvo lugar el de la Virgen de Campanar.

Respecto a la advocación de esta imagen, fra Vicent Pastor dice lo siguiente:

“[...] nació esta sagrada imagen en Chirivella, los que sacándola (sino fueron sus padres, fueron como padrinos) por tener sus casas en Alcira, allá le pusieron el nombre, y el nombre que de allá traxo que fue Maria de la Salud, es el que ha durado siempre. A Alcira la llevaron; pero de Alcira, ella misma se vino para presentarse y colocarse, sobre el Sta. Santory de esse sacro templo, luego bien con esto mostro, que ya que hubiese de dar salud y prosperidad a los vecinos donde estubiese, queria que fuese en aquel templo de la tierra donde avia nacido”.

El mismo autor asegura que esta imagen de la Virgen sería una de las que fabricaron los ángeles y entregaron a los apóstoles para que las distribuyeran por todo el mundo. A ello, añade Sánchez Navarrete que habría sido enterrada en el año 714, dentro de una campana, en un campo de olivos.

### **Historia documentada**

El primer documento que deja constancia de la existencia de la Virgen de la Salud y de su hallazgo se debe a fra Vicent Pastor. Se trata de un sermón predicado en Xirivella en 1695 con motivo de la fiesta de esta Virgen.

En un primer momento, la imagen fue llamada Virgen de Xirivella, título alusivo a un emplazamiento concreto y, por tanto, más cerca de la tradición medieval. El de la Salud, así como otros relativos a la protección contra enfermedades y otras calamidades, son más propios del siglo XVIII. En el caso de esta imagen, es probable que la advocación date del siglo XVII y tenga su origen en alguna epidemia ocurrida antes de 1683, cuando la titularidad parroquial pasó del Santísimo Sacramento a la Virgen de la Salud, que ocupó el altar mayor de la nueva iglesia.

## Virgen de la Balma en Zorita del Maestrazgo

Nº 79



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de La Balma en Zorita del Maestrazgo
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(BALMA, ZORITA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Advocaciones de María (BALMA, ZORITA) (APES).
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Zorita del Maestrazgo
<b>Empl. original</b>	Zorita del Maestrazgo, iglesia
<b>Datación</b>	siglo XIII - siglo XIV, primer tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	70 cm.

## Datos de enunciado múltiple

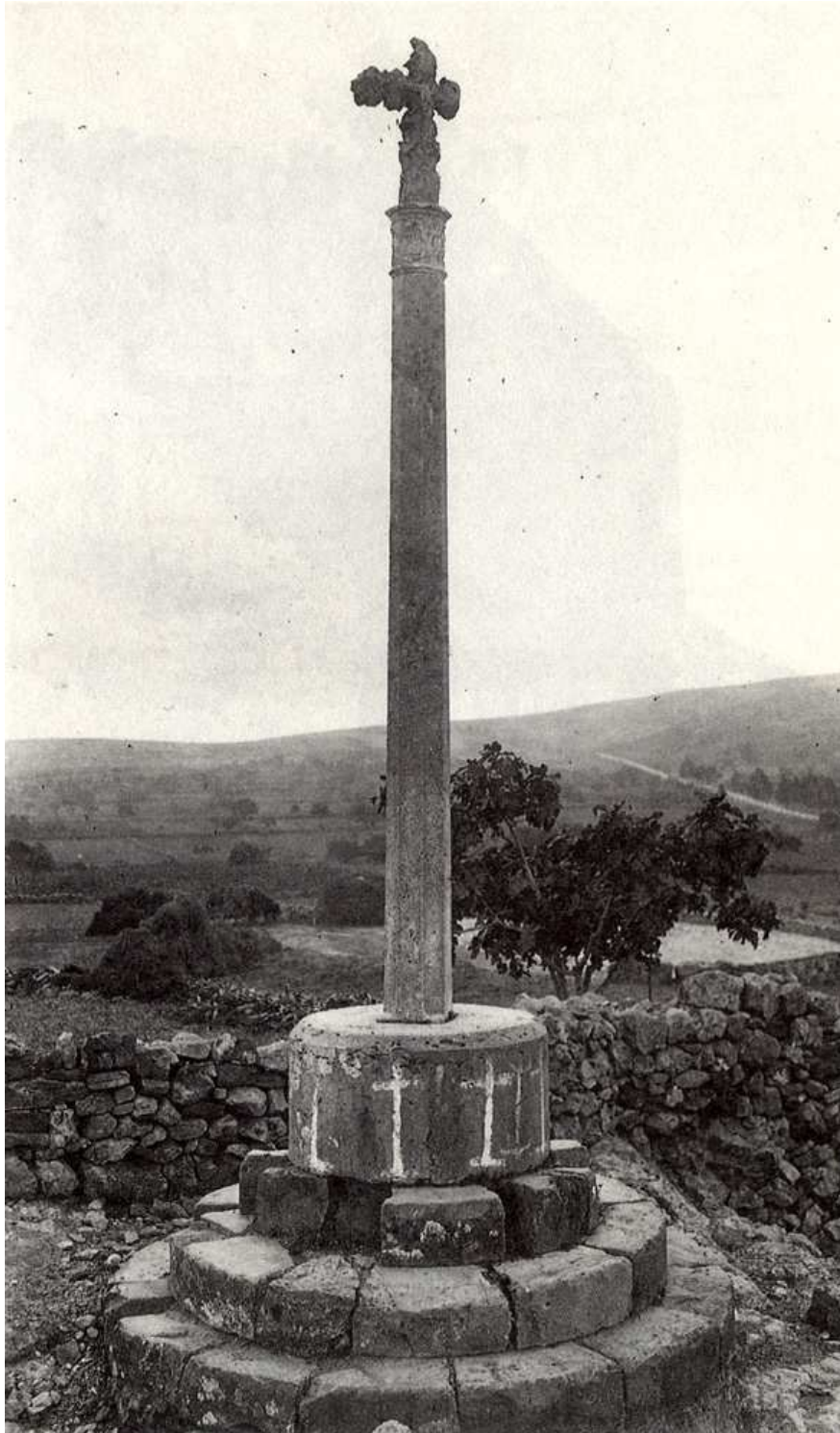
<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en madera / policromía
<b>Género</b>	imagen de culto
<b>Elementos sgts.</b>	corona / fruta / manzana
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen sedente / Virgen de la Balma / Virgen encontrada / Trono de Sabiduría
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	ROMERO CASAÑA (2004), p. 27 / FERRI CHULIO (1999), pp. 240-241 / MILIÁN BOIX (1989), 2, pp. 600-601 / FERRI CHULIO (1986b), p. 105 / CASTELVÍ COLOMA (1689), pp. 143-151 / FIGUERA (1658), p. 205
<b>Tradición oral</b>	<p>De la tradición destaca la aparición de María, en 1332, a un pastor manco dentro de la gruta donde después se construiría el templo, según su voluntad. Como prueba del milagro ocurrido, le restituyó el brazo que le faltaba y dejó una imagen suya, pidiéndole:</p> <p><i>“Ves a Sorita i avisa al capella i al poble, dient-los que es la meua voluntat i la del meu Fill, que en este mateix lloc i cova s’edifique un temple. En ell sere refugi de tota esta comarca, trobant els fidels en tots els seus afanys oberta la porta de la meua misericordia per l’instrument devot d’esta la meua image, que aci deix per a manifestació d’esta veritat i en credit d’esta la meua promesa”.</i></p> <p>Castelví añade que “viola el pastor coronada de luces, cercada de resplandores y acompañada de ángeles”. En lo que sucedió después, el autor sigue a Figuera, que expone:</p> <p>“Refirio el venturoso Pastor su divino hallazgo, diò cuenta al Cura, i Pueblo, que a vista de la curacion de su brazo, no pudo estar dudoso, acudieron á la Balma, hallaron en la cuevecita la Imagen devota, trataron de llevarla en procesion solemne, à la Iglesia de Zorita, sucediò lo que el Pastor predijo, de bolverse la siguiente noche à su lugar primero”,</p> <p>donde finalmente se edificó la ermita, para cuya obra “manó de repente una fuente”, según Castelví.</p>
<b>Historia documentada</b>	<p>La existencia de un santuario en la gruta de Zorita parece ser anterior a la supuesta aparición de la Virgen, ya que anteriormente había una ermita dedicada a Santa María Magdalena.</p> <p>El primer documento que testimonia la fundación del santuario de la Virgen de la Balma data de 1380 y en él consta que ya estaba realizado. También encontramos romerías documentadas desde 1408.</p>



## **CRUCES DE TÉRMINO MEDIEVALES**

**Cruz de Les Coves en Albocàsser (general)**

**Nº 80**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Les Coves en Albocàsser (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Albocàsser
<b>Empl. original</b>	Albocàsser, camino de Les Coves de Vinromà
<b>Datación</b>	siglo XV (ca. 1520 según Milián Boix)
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico / Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Calvario / Cristo crucificado / Virgen / apóstol / evangelista / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san / ángel
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 538 / MILIÁN BOIX (1930), p. 13
<b>Vínculos</b>	Cruz de Les Coves en Albocàsser (escudo de Albocàsser) Cruz de Les Coves en Albocàsser (san Roque)

**Cruz de Les Coves en Albocàsser  
(escudo de Albocàsser)**

**Nº 80 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Les Coves en Albocàsser (escudo de Albocàsser)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / castillo / macho cabrío
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / escudo de Albocàsser
<b>Vínculos</b>	Cruz de Les Coves en Albocàsser (general)

## Cruz de Les Coves en Albocàsser (san Roque)

Nº 80 (2)



### Datos de enunciado único

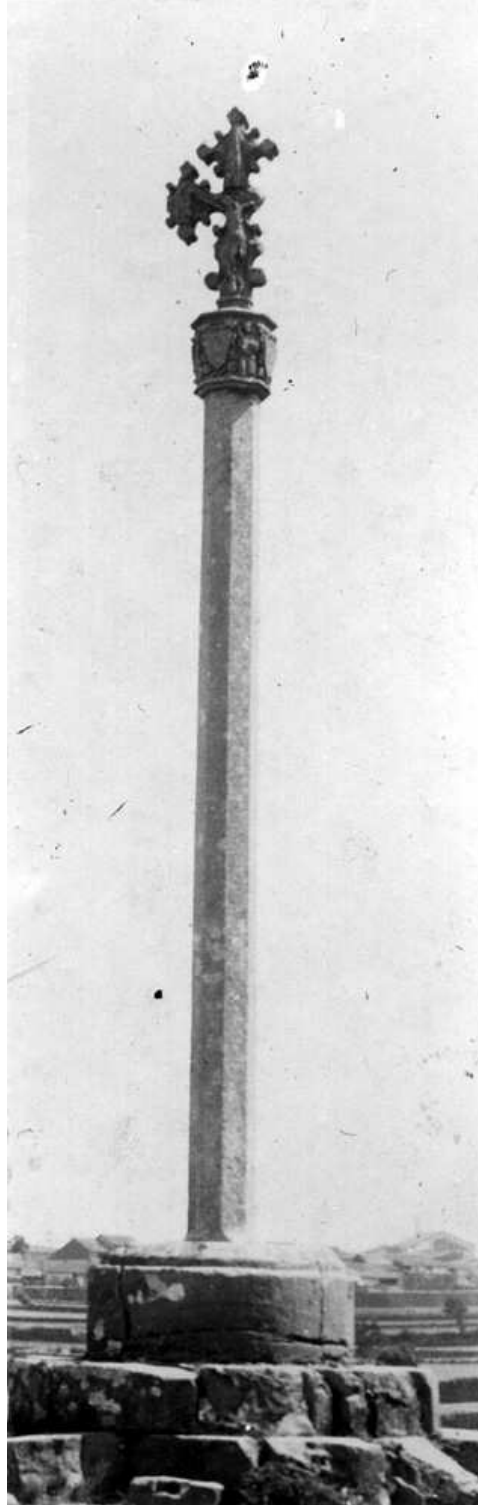
<b>Título</b>	Cruz de Les Coves en Albocàsser (san Roque)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(ROQUE)11
<b>Descr. Iconclass</b>	San Roque como protector contra la peste.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / sombrero / capa / bordón / perro
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / peste / patrón / peregrino / protector contra la peste
<b>Personajes repr.</b>	Roque, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCXXI, pp. 954-955
<b>Vínculos</b>	Cruz de Les Coves en Albocàsser (general)

**Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (general)**

**Nº 81**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Albocàsser
<b>Empl. original</b>	Albocàsser, camino de la ermita de San Pablo
<b>Datación</b>	siglo XV, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Arbó, Pedro (atr.)
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Virgen con el Niño / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 538 / MILIÁN BOIX (1930), p. 13
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (Calvario) Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (escudo)

## Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (Calvario)

N<sup>o</sup> 81 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la Santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / apóstol / evangelista / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (general)



## Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (escudo)

Nº 81 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / decoración vegetal / luna / estrella de ocho puntas / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Pere Màrtir en Albocàsser (general)

**Cruz del Barranquet en Alcalà de Xivert (general)**

**Nº 82**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del Barranquet en Alcalà de Xivert (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Alcalà de Xivert
<b>Empl. original</b>	Alcalà de Xivert, en la salida de la población por el camino de Les Coves de Vinromà
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	ITURAT (1994), p. 73-74
<b>Vínculos</b>	Cruz del Barranquet en Alcalà de Xivert (Calvario)

## Cruz del Barranquet en Alcalà de Xivert (Calvario)

Nº 82 (1)



### Datos de enunciado único

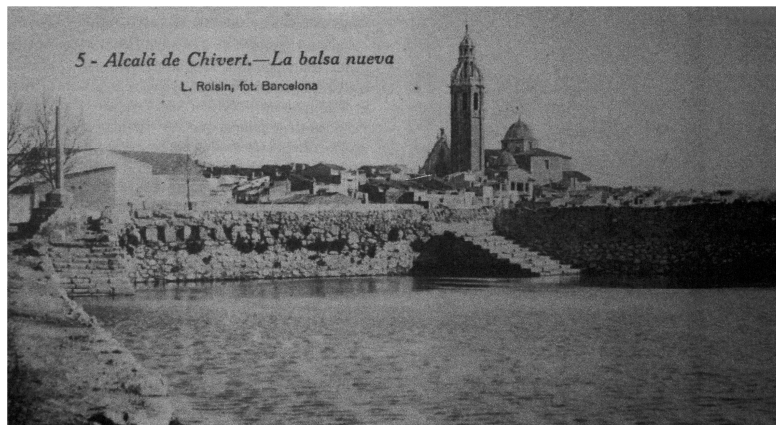
<b>Título</b>	Cruz del Barranquet en Alcalà de Xivert (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la Santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del Barranquet en Alcalà de Xivert (general)

## Creu de la Bassa en Alcalà de Xivert

Nº 83



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de la Bassa en Alcalà de Xivert
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Alcalà de Xivert
<b>Empl. original</b>	Alcalà de Xivert, junto a la bassa nueva
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	ITURAT (1994), p. 73

## Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (general)

N<sup>o</sup> 84

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Alfahuir
<b>Empl. original</b>	Alfahuir, entrada al monasterio de San Jerónimo de Cotalba
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	Alfahuir

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 2, p. 408
<b>Vinculos</b>	Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (Cristo crucificado) Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (Virgen)

## **Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (Cristo crucificado)**

**Nº 84 (1)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / clavos / potencias / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (general)

## Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (Virgen)

Nº 84 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (Virgen)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F2
<b>Descr. Iconclass</b>	María (sin Cristo Niño).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	corona / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Vínculos</b>	Cruz del monasterio de San Jerónimo de Cotalba en Alfahuir (general)



## Cruz en Almenara

Nº 85



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Almenara
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Almenara
<b>Empl. original</b>	Almenara, camino de la estación
<b>Datación</b>	siglo XIV, final - siglo XV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / cruz / paño de pureza / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / actitud doliente / mano en la mejilla / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Bibliografía</b>	CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 4, p. 735 / MILIÁN BOIX (1930), p. 36

## Cruz en Alzira

Nº 86



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Alzira
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Alzira
<b>Empl. original</b>	Alzira, camino real de Valencia, a la salida en dirección a Algemesí
<b>Ubicación act.</b>	Alzira, salida en dirección a Algemesí

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Jaime I
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término

**Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat  
(general)**

**Nº 87**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Ares del Maestrat
<b>Empl. original</b>	Ares del Maestrat, camino de la Font dels Regatxols
<b>Datación</b>	siglo XV, final
<b>Ubicación act.</b>	Ares del Maestrat, ayuntamiento

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo local
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 48-53 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 466-469
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat (Cristo crucificado) Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat (Virgen con el Niño)

**Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat  
(Cristo crucificado)**

**Nº 87 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).
<b>Dimensiones</b>	125 cm. x 71 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat (general)

**Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 87 (2)**



**Datos de enunciado único**

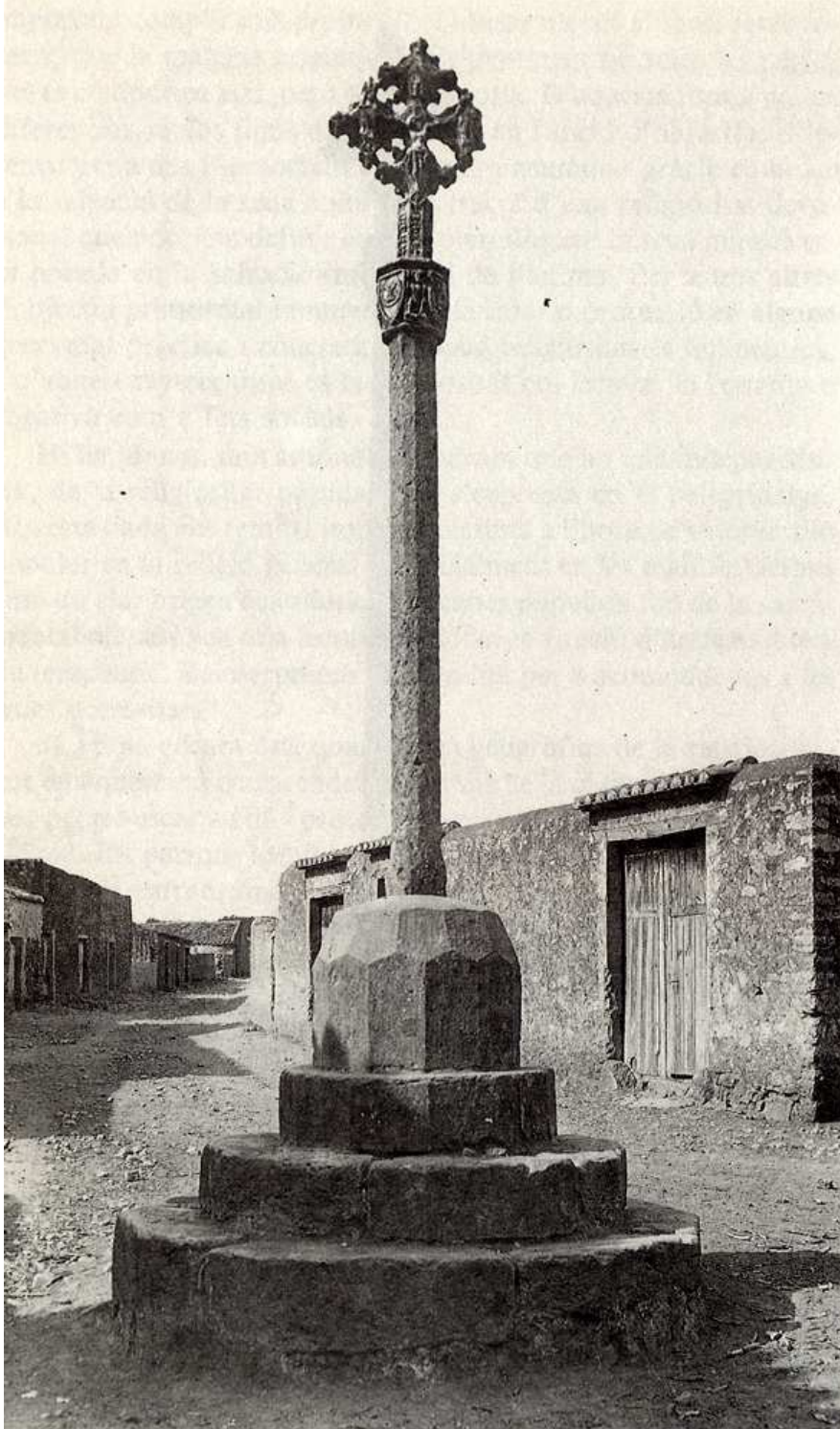
<b>Título</b>	Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).
<b>Dimensiones</b>	125 cm. x 71 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino dels Regatxols en Ares del Maestrat (general)

**Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (general)**

**Nº 88**





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Atzeneta del Maestrat
<b>Empl. original</b>	Atzeneta del Maestrat, camino del Castell, frente a la capilla de Nuestra Señora de Loreto
<b>Datación</b>	entre 1420 y 1440
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	110,5 cm. x 73,5 cm. x 24 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Calvario / Cristo crucificado / Virgen / ángel / Ana, santa
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 70-75 / SIMÓ CASTILLO (1983), p. 15 / MILIÁN BOIX (1930), p. 4
<b>Vínculos</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (Cristo resucitado) Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (san Juan Evangelista) Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (santa Bárbara) Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (escudo de la familia Çarreal)

**Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat  
(Resurrección de Cristo)**

**Nº 88 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (Resurrección de Cristo)
<b>Cód. Iconclass</b>	73E123
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo saliendo de la tumba.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / sepulcro / bastón
<b>Conceptos sgds.</b>	Resurrección de Cristo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 28,1-7 / Mc 16,1-9 / Lc 24,1-9 / Jn 20,1-18
<b>Vínculos</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (general)

## Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (san Juan Evangelista)

Nº 88 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Juan evangelista, posibles atributos: libro, caldero, cáliz con serpiente, águila, palma, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / apóstol / evangelista
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (general)

**Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat  
(santa Bárbara)**

**Nº 88 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (santa Bárbara)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(BÁRBARA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Bárbara; posibles atributos: libro, (bola de) de cañón, corona, cruz, cáliz con hostia, Dióscuro (su padre), pluma de pavo, espada, herramientas de albañil, torre.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / torre
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Bárbara, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCII, pp. 896-903
<b>Vínculos</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (general)

**Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat  
(escudo de la familia Çarreal)**

**Nº 88 (4)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (escudo de la familia Çarreal)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / haz / gavilla de trigo
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de la familia Çarreal
<b>Vínculos</b>	Cruz de Loreto en Atzeneta del Maestrat (general)

## Cruz Cubierta en Ayora

Nº 89



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz Cubierta en Ayora
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Ayora
<b>Empl. original</b>	Ayora
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / casalicio
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término

## Cruz de la Codina en Benasal

Nº 90



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Codina en Benasal
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benasal
<b>Empl. original</b>	Benasal, cruce de caminos de Culla (por la Creveta) y dels Molinets y la Torre de Monfort, partida de la Codina
<b>Datación</b>	entre 1410 y 1430
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

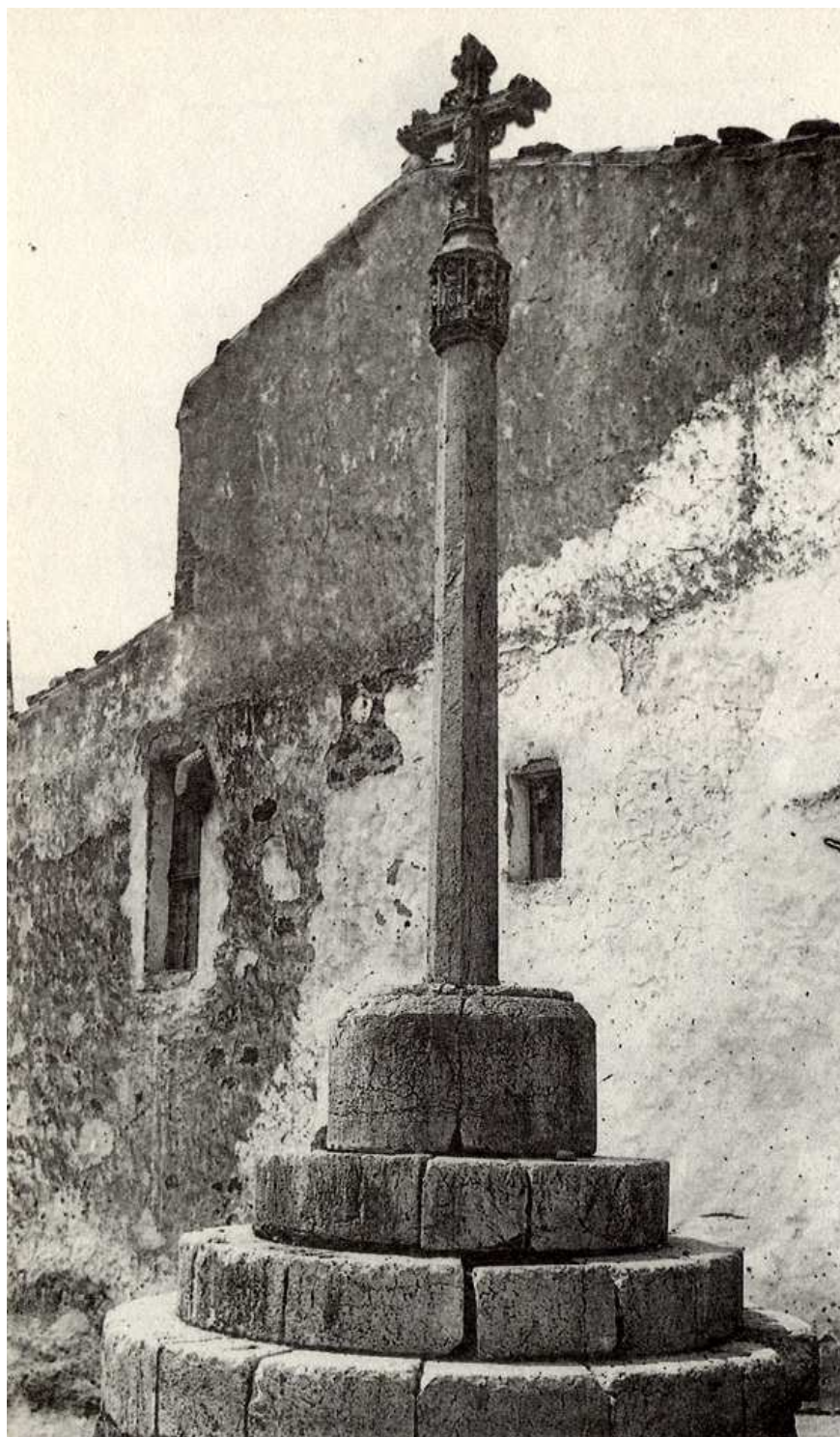
**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Vives, Jaume / Reula d'en Belluga, Gracieta
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / cartela / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz del antiguo camino de Culla / ángel orantes / Cristo crucificado / mujer con fajo de leña / santo / Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / Reula d'en Belluga, Gracieta
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 90-95 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 540 / BARREDA I EDO (1991), p. 41 / MILIÁN BOIX (1930), p. 56



**Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal  
(general)**

**Nº 91**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benasal
<b>Empl. original</b>	Benasal, camino real de Ares, cruce con el camino de les Serrades, a la altura de les Eres
<b>Datación</b>	entre 1430 y 1440
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Calbó, Jaume
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Creu d'en Jaume Calbó / Creu de les Eres / Cruz del camino de Ares / evangelista / apóstol / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Jorge, san / Miguel, san / Juan Evangelista, san / Pedro, san / Santiago, el Mayor o Pablo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70; cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 96-103 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 540 / BARREDA I EDO (1991), pp. 39-40 / MILIÁN BOIX (1930), pp. 56-57
<b>Vínculos</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (Cristo crucificado) Cruz del Saulonar o del Pany del Dalt en Benasal (Virgen con el Niño) Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (santa Bárbara)

## **Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (Cristo crucificado)**

**Nº 91 (1)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / nimbo / calavera / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (general)

**Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 91 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (general)

## Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (santa Bárbara)

Nº 91 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (santa Bárbara)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(BÁRBARA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Bárbara; posibles atributos: libro, (bola de) de cañón, corona, cruz, cáliz con hostia, Dióscuro (su padre), pluma de pavo, espada, herramientas de albañil, torre.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	palma / torre
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Bárbara, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCII, pp. 896-903
<b>Vínculos</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (general)

**Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal  
(san Miguel)**

**Nº 91 (4)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (san Miguel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G3
<b>Descr. Iconclass</b>	El arcángel Miguel, luchando contra el dragón (demonio, Satán).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	arcángel / demonio / ángel caído
<b>Personajes repr.</b>	Miguel, san / Satán
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CXLV, pp. 620-628
<b>Vínculos</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (general)

## **Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (san Pablo)**

**Nº 91 (5)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (san Miguel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SAN PABLO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pablo de Tarso; posibles atributos: libro, rollo, espada.

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	espada
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Pablo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XC, pp. 357-371
<b>Vínculos</b>	Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt en Benasal (general)

**Primera cruz de l'Ombria o de la Font d'en Segures en  
Benasal**

**Nº 92**





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Primera cruz de l'Ombria o de la Font d'en Segures en Benasal
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benasal
<b>Empl. original</b>	Benasal, camino antiguo del Molinell, cruce con el camino de Ares, junto al camino de acceso de la Font d'en Segures
<b>Datación</b>	siglo XV, último cuarto
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / santo / ángel
<b>Personajes</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 110-117 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 540

**Cruz de Loreto en Benasal (general)**

**Nº 93**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Loreto en Benasal (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benasal
<b>Empl. Original</b>	Benasal, camino de Villafranca del Cid, cruce con el camino de la Torre de Monfort y la Mangranera, frente a la ermita de Loreto
<b>Datación</b>	siglo XV (cruz del siglo XVI, segunda mitad)
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Palomar, Maria / Gargil, Jaume / Calbó, Pere / Gargil, Ciprés / Prunyonosa, Pere
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	escudo / paloma / jarra / laurel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz del Calvario / Creu del Fossar / Cristo crucificado / Coronación de la Virgen / apóstoles / apóstol / santo / santo mártir / escudo de Palomar / escudo de Algerri
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Antonio Abad, san / Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XXI, pp. 107-111; cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 104-109 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 540 / BARREDA I EDO (1999), p. 430 / SIMÓ CASTILLO (1983), p. 15 / BARREDA I EDO (1991), pp. 40-41 / MILIÁN BOIX (1930), p. 57
<b>Vínculos</b>	Cruz de Loreto en Benasal (Virgen con el Niño) Cruz de Loreto en Benasal (san Pablo) Cruz de Loreto en Benasal (Santiago)

## Cruz de Loreto en Benasal (Virgen con el Niño)

Nº 93 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Loreto en Benasal (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / ángel / serafín
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de Loreto en Benasal (general)

## Cruz de Loreto en Benasal (san Pablo)

Nº 93 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Loreto en Benasal (san Pablo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SAN PABLO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pablo de Tarso; posibles atributos: libro, rollo, espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	espada / barba larga
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Pablo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XC, pp. 357-371

## Cruz de Loreto en Benasal (Santiago)

Nº 93 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Loreto en Benasal (Santiago)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SANTIAGO, EL MAYOR)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Santiago, el Mayor; posibles atributos: libro, capa de peregrino, sombrero, vieira, bordón, y zurrón, rollo, espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	bordón
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Santiago, el Mayor
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XCIX, pp. 396-405

**Cruz del camino de Sant Gregori en Benicarló**

**Nº 94**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Sant Gregori en Benicarló
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benicarló
<b>Empl. original</b>	Benicarló
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

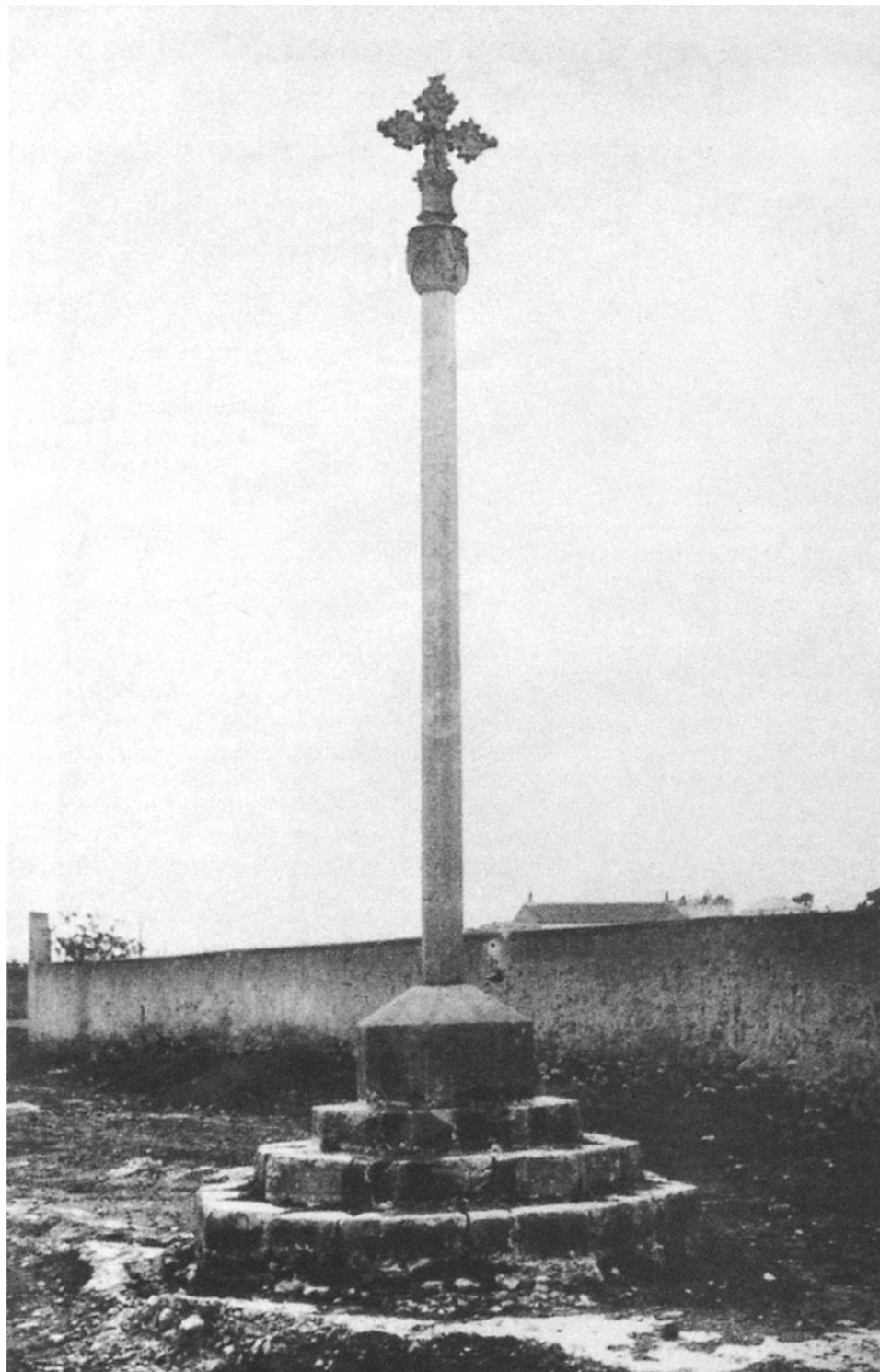
### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	CONSTANTE LLUCH (2002), pp. 85-98 / SIMÓ CASTILLO (1983), p. 14 / VICIANA (1564), p. 162



**Cruz del camino de Càlig en Benicarló (general)**

**Nº 95**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Càlig en Benicarló (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benicarló
<b>Empl. original</b>	Benicarló
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	CONSTANTE LLUCH (2002), pp. 85-98 / VICIANA (1564) p. 162
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Càlig en Benicarló (Cristo crucificado) Cruz del camino de Càlig en Benicarló (Virgen con el Niño)

## **Cruz del camino de Càlig en Benicarló (Cristo crucificado)**

**Nº 95 (1)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Càlig en Benicarló (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Càlig en Benicarló (general)

## Cruz del camino de Càlig en Benicarló (Virgen con el Niño)

Nº 95 (2)



### Datos de enunciado único

Título	Cruz del camino de Càlig en Benicarló (Virgen con el Niño)
Cód. Iconclass	11F412
Descr. Iconclass	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

Conceptos sgds.	Virgen con el Niño
Personajes repr.	Jesucristo (Niño) / María
Vínculos	Cruz del camino de Càlig en Benicarló (general)

**Cruz en Benlloch (general)**

**Nº 96**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Benlloch (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benlloch
<b>Empl. original</b>	Benlloch, camino de Vilafamés y Adzeneta, junto a la ermita de Loreto
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida (algunos fragmentos se conservan en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Benlloch)
<b>Dimensiones</b>	40 cm. x 22 cm. x 17 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gòtico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	GARCÍA BELTRÁN (2009), pp. 151-152, 290
<b>Vínculos</b>	Cruz en Benlloch (Calvario) Cruz en Benlloch (san Pedro)

## Cruz en Benlloch (Calvario)

Nº 96 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Benlloch (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la Santa Cruz”.
<b>Ubicación act.</b>	Benlloch, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	mano en la mejilla / clavo
<b>Conceptos sgds.</b>	actitud doliente / apóstol / evangelista / santo / Calvario / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san / Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz en Benlloch (general)

## Cruz en Benlloch (san Pedro)

Nº 96 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Benlloch (san Pedro)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(PEDRO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pedro; primer obispo de Roma; posibles atributos: libro, gallo, cruz (boca abajo), pez, llave, rollo, barco, tiara.
<b>Ubicación act.</b>	Benlloch, iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	llave
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol
<b>Personajes repr.</b>	Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 16,19 / VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Vínculos</b>	Cruz en Benlloch (general)



## **Cruz en Bocairent (general)**

**Nº 97**

### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Bocairent (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Bocairent
<b>Empl. original</b>	Bocairent
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	Bocairent, Museo Parroquial de la iglesia de la Asunción

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Románico / Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	Cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	LUX MUNDI (2007), libro de estudios, p. 588
<b>Vínculos</b>	Cruz en Bocairent (Cristo crucificado) Cruz en Bocairent (Virgen con el Niño)

## Cruz en Bocairent (Cristo crucificado)

Nº 97 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Bocairent (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / llaga / nimbo
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz en Bocairent (general)

## Cruz en Bocairent (Virgen con el Niño)

Nº 97 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Bocairent (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	corona / nimbo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen coronada
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz en Bocairent (general)

**Cruz en Càlig**

**Nº 98**



### **Datos de enunciado único**

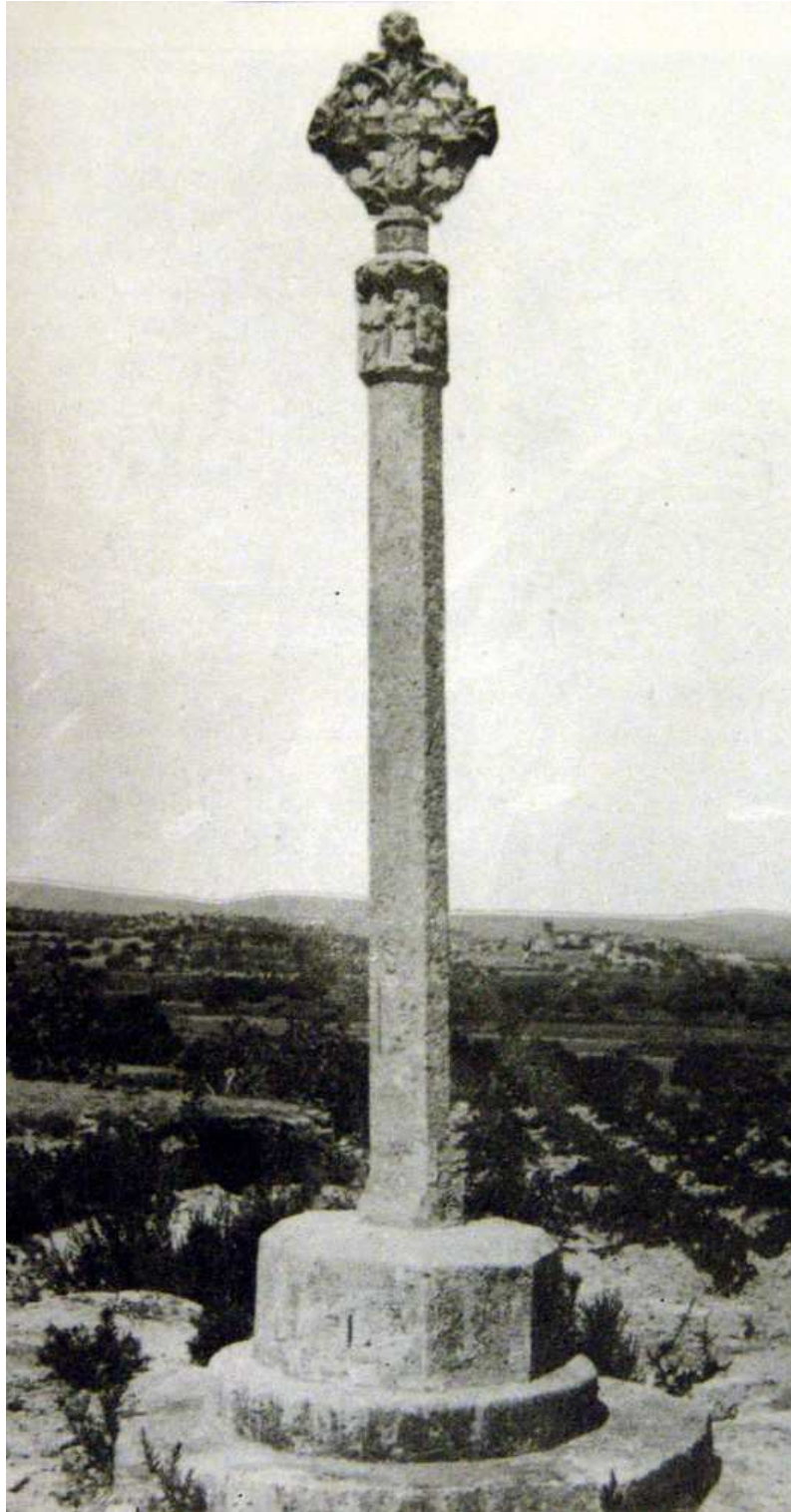
<b>Título</b>	Cruz en Càlig
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Càlig
<b>Empl. original</b>	Càlig
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / decoración arquitectónica / decoración vegetal / mitra / báculo / escudo / cáliz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / obispo / escudo de Càlig / santo
<b>Personajes repr.</b>	María

**Creu de Pandols en Càlig**

**Nº 99**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Pandols en Càlig
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Càlig
<b>Empl. original</b>	Càlig, en el camino viejo de Benicarló a Càlig, en la línea divisoria entre ambos términos
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida (hasta el capitel en Càlig, en el camino viejo de Benicarló a Càlig, en la línea divisoria entre ambos términos)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / decoración arquitectónica / decoración vegetal / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / apóstol / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / Pablo, san
<b>Bibliografía</b>	CONSTANTE LLUCH (2002), pp. 90-91 / MESEGUER FOLCH (1985), 68-70

**Cruz de la plaça dels bous de Canet lo Roig**

**Nº 100**





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la plaça dels bous en Canet lo Roig
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Canet lo Roig
<b>Empl. original</b>	Canet lo Roig, plaça dels bous
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MESEGUER FOLCH; SIMÓ CASTILLO (1997), pp. 145-148 / SIMÓ CASTILLO (1983), p. 16

**Cruz de la Riera o de la Capelleta en Canet lo Roig  
(general)**

**Nº 101**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Riera en Canet lo Roig (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Canet lo Roig
<b>Empl. original</b>	Canet lo Roig, la Riera
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MESEGUER FOLCH; SIMÓ CASTILLO (1997), pp. 145-148
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Riera en Canet lo Roig (Piedad)

**Cruz de la Riera o de la Capelleta en Canet lo Roig  
(Piedad)**

**Nº 101 (1)**



**Datos de enunciado único**

Título	Cruz de la Riera en Canet lo Roig (Piedad)
Cód. Iconclass	73D72121
Descr. Iconclass	El cuerpo de Cristo sostenido por María, otros presentes.

**Datos de enunciado múltiple**

Conceptos sgds.	Piedad / Cristo muerto / santo
Personajes repr.	Jesucristo / María
Vínculos	Cruz de la Riera en Canet lo Roig (general)

**Creu de la Font de la Canal en Canet lo Roig**

**Nº 102**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de la Font de la Canal en Canet lo Roig
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Canet lo Roig
<b>Empl. original</b>	Canet lo Roig
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MESEGUER FOLCH; SIMÓ CASTILLO (1997), pp. 145-148

**Cruz de la Central en Canet lo Roig**

**Nº 103**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Central en Canet lo Roig
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Canet lo Roig
<b>Empl. original</b>	Canet lo Roig
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MESEGUER FOLCH; SIMÓ CASTILLO (1997), pp. 145-148



## Creu de la Placeta en Castellfort (general)

Nº 104

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de la Placeta en Castellfort (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Castellfort
<b>Empl. original</b>	Castellfort, plaza de la cruz
<b>Datación</b>	siglo XV, mediados
<b>Ubicación act.</b>	Castellfort, casa abadía
<b>Dimensiones</b>	46 cm. x 63 cm. x 12 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Sancho, Antronio (atr.)
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz / hojas de parra / florón
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 140-143 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 458 / IRANZO (2001), pp. 42-43 / SIMÓ CASTILLO (1986), pp. 21-24
<b>Vínculos</b>	Creu de la Placeta en Castellfort (Cristo crucificado) Creu de la Placeta en Castellfort (Virgen con el Niño)

**Creu de la Placeta en Castellfort (Cristo crucificado) N° 104 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de la Placeta en Castellfort (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / dosel / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Creu de la Placeta en Castellfort (general)

## Creu de la Placeta en Castellfort (Virgen con el Niño) N° 104 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de la Placeta en Castellfort (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F4122
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de media figura), con el Niño Jesús sentado en su brazo (Jesús a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / dosel / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / corona real
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Creu de la Placeta en Castellfort (general)

**Cruz de Don Blasco en Castellfort****Nº 105****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Don Blasco en Castellfort
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Castellfort
<b>Empl. original</b>	Castellfort, camino viejo de Villafranca del Cid
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Alagón, Blasco de
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 132-139 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 541 / IRANZO (2001), pp. 52 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 245
<b>Tradición oral</b>	La cruz se levantó a 100 m. del cruce donde una noche que estaba nevando recobraron la orientación don Blasco de Alagón y su escolta, al oír el tañido de la campana de la ermita de San Pedro.

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

Nº 106



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Catí
<b>Empl. original</b>	Catí, cementerio antiguo en la zona del Calvario, actual colegio público
<b>Datación</b>	1374
<b>Ubicación act.</b>	Catí, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción
<b>Dimensiones</b>	109 cm. x 45 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Avinyó, Giamo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz del Cementerio
<b>Inscripciones</b>	JESUS NAZARENUS / FON FEIT EN LAN DE NRE SENYOR MCCCLXXIII PER MA DE GIAMO AVINYO (lectura de M. Milián) – [...] PER MATEU DEL AMO AVINYO [...] / ACI YAEN LOS AVINYONS E AVINYONS MEUS (lectura de Milián Boix) - ACI JAEN LOS OSOS AVINYONS E AVINYIONS P.S.U. (lectura de Puig Puig) – [...] YAUEN HOSSOS [...] (según Carreres y otros, en Milián Boix, 2013)
<b>Bibliografía</b>	PULCHRA MAGISTRI (2013), pp. 398-399 / MEDINA CANDEL (2015), pp. 152-159 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 542 / ALANYÀ I ROIG (2000) pp. 245-246 / MILIÁN BOIX (1989) 2, p. 540 / PUIG PUIG (1953), p. 101 / MILIÁN BOIX (1930), p. 120
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (Calvario) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (Virgen con el Niño) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Pedro) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (Santiago) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Miguel) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Pablo) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Juan Evangelista) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Mateo) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Marcos) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Lucas) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo de los Avinyó) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo de los Avinyó) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo) Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo)

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (Calvario)

Nº 106 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Inscripciones</b>	IESUS NAZARENUS
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

**Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 106 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / flor / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)



## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Pedro)

Nº 106 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Pedro)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(PEDRO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pedro; primer obispo de Roma; posibles atributos: libro, gallo, cruz (boca abajo), pez, llave, rollo, barco, tiara.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	espigón / llave / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 16,19 / VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (Santiago)

Nº 106 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (Santiago)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SANTIAGO, EL MAYOR)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Santiago, el Mayor; posibles atributos: libro, capa de peregrino, sombrero, vieira, bordón, y zurrón, rollo, espada.

### Datos de enunciado único

<b>Elementos sgts.</b>	espigón / bordón / sombrero de ala ancha / zurrón
<b>Conceptos sgts.</b>	apóstol / santo / peregrino
<b>Personajes repr.</b>	Santiago, el Mayor
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XCIX, pp. 396-405
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Miguel)

Nº 106 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Miguel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G3
<b>Descr. Iconclass</b>	El arcángel Miguel, luchando contra el dragón (demonio, Satán).

### Datos de enunciado único

<b>Elementos sgts.</b>	alas / lanza / dragón / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	arcángel / demonio / ángel caído
<b>Personajes repr.</b>	Miguel, san / Satán
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CXLV, pp. 620-628
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Pablo)

Nº 106 (6)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Pablo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SAN PABLO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pablo de Tarso; posibles atributos: libro, rollo, espada.

### Datos de enunciado único

<b>Elementos sgts.</b>	espada
<b>Conceptos sgts.</b>	apóstol / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Pablo, san (Milián Boix lo identifica con san Sebastián)
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XC, pp. 357-371
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Juan Evangelista)

Nº 106 (7)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista san Juan; atributos: águila, caldera, cáliz con serpiente, libro, rollo, palma.

### Datos de enunciado único

<b>Elementos sgts.</b>	ave / águila / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / apóstol / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Mateo)

Nº 106 (8)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Mateo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MATEO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista Mateo; posibles atributos: ángel, hacha, libro, alabarda, pluma y tintero, bolsa y espada.

### Datos de enunciado único

<b>Elementos sgts.</b>	alas / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel / evangelista / apóstol / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Mateo, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Marcos)

Nº 106 (9)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Marcos)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MARCOS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Marcos evangelista y obispo de Alejandría; posibles atributos: libro, león (alado), pluma y tintero, rollo.

### Datos de enunciado único

<b>Elementos sgts.</b>	alas / león alado / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Marcos, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Lucas)

Nº 106 (10)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (san Lucas)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(LUCAS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Lucas evangelista; posibles atributos: libro, toro (alado), retrato de la Virgen, instrumentos quirúrgicos, utensilios de pintor, rollo.

### Datos de enunciado único

<b>Elementos sgts.</b>	alas / toro alado / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Lucas, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)



## **Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo de los Avinyó)**

**Nº 106 (11)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo de los Avinyó)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica (AVINYÓ).

### **Datos de enunciado único**

<b>Elementos sgts.</b>	decoración vegetal / flor de lis / escudo / animal
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de los Avinyó
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

**Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí  
(escudo de los Avinyó)**

**Nº 106 (12)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo de los Avinyó)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica (AVINYÓ).

**Datos de enunciado único**

<b>Elementos sgts.</b>	decoración vegetal / flor de lis / escudo / animal
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de los Avinyó
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

## Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo)

Nº 106 (13)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### Datos de enunciado único

<b>Elementos sgts.</b>	escudo / animal
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

**Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo)**

**Nº 106 (14)**



**Datos de enunciado único**

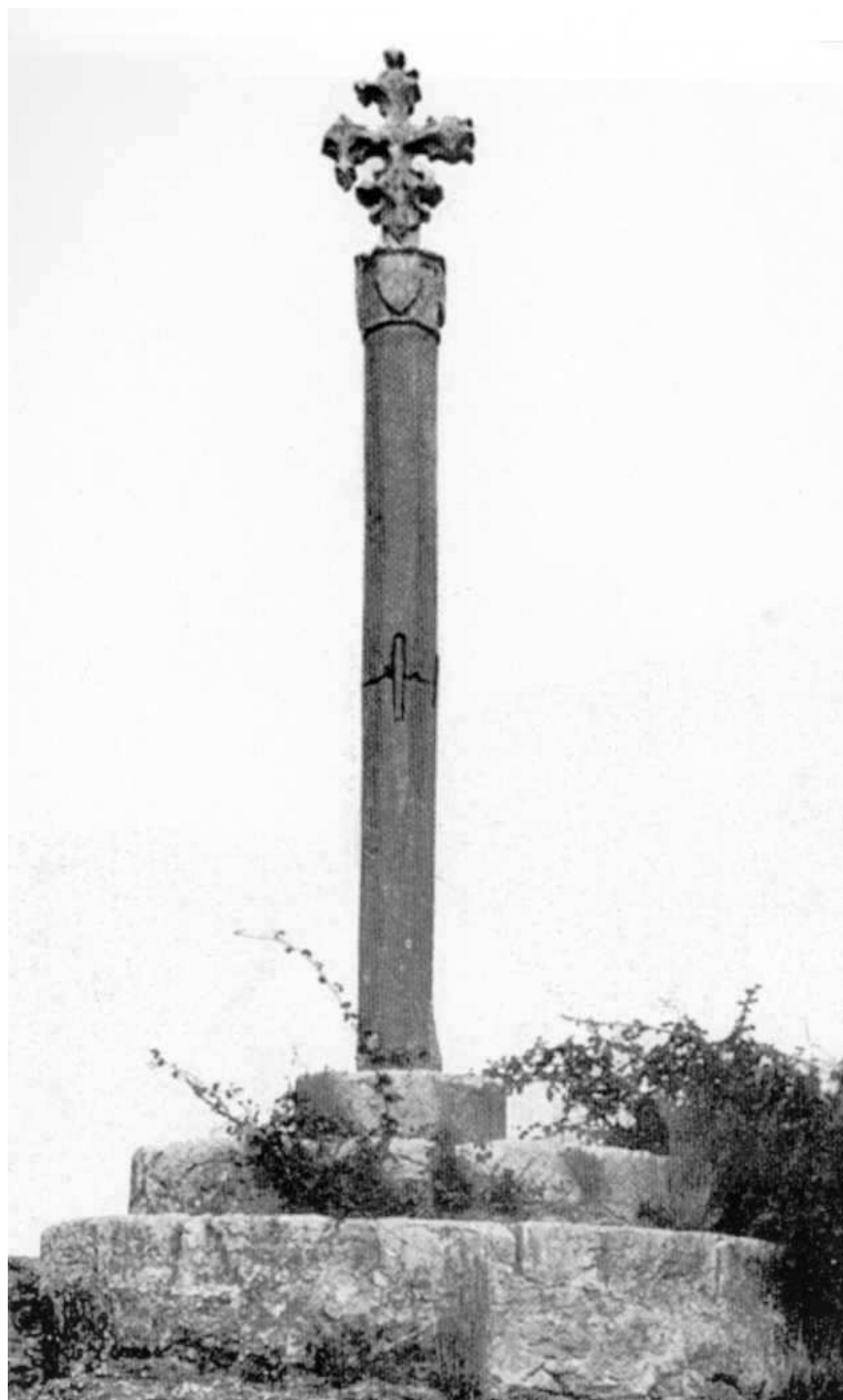
<b>Título</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

**Datos de enunciado único**

<b>Elementos sgts.</b>	escudo / árbol
<b>Vínculos</b>	Creu dels Avinyó o del Fossar en Catí (general)

**Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en  
Catí (general)**

**Nº 107**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Catí
<b>Empl. original</b>	Catí, camino de Almasà
<b>Datación</b>	1456
<b>Ubicación act.</b>	Castellón, Museo de BB.AA.
<b>Dimensiones</b>	52 cm. x 42 cm. x 25 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Arbó, Antoni
<b>Personas implic.</b>	Serradella, Berenguer / Figuera, Bernat / Verdu, Guillem / Sebastia, Domingo / Torres, Jaume / sant Joan, Jaume de
<b>Técnica</b>	talla en piedra, policromía
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Descendimiento de la cruz / escudo de Catí / Resurrección / santo / cruz de la Pasión / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 178-183 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 418-421, 542 / OLUCHA MONTINS (1999), pp. 66-70 / PUIG PUIG (1953), p. 150 / PUIG PUIG (1943), pp. 288-292 / SÁNCHEZ GOZALBO (1931), pp. 393-395
<b>Vínculos</b>	Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (Calvario) Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (Virgen) Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (san Pablo)

## Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (Calvario)

Nº 107 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.
<b>Dimensiones</b>	72 cm. x 69 cm. x 23 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / clavo / paño de pureza / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (general)

**Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en  
Catí (Virgen)**

**Nº 107 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (Virgen)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F41
<b>Descr. Iconclass</b>	Madona: la Virgen María de pie (o de media figura), el Niño Jesús cerca de su pecho.
<b>Dimensiones</b>	42 cm. x 42 cm. x 21 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (general)



**Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (san Pablo)**

**Nº 107 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (san Pablo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SAN PABLO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pablo de Tarso; posibles atributos: libro, rollo, espada.
<b>Dimensiones</b>	45 cm. x 54 cm. x 23 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / espada / libro / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Pablo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XC, pp. 357-371
<b>Vínculos</b>	Cruz del “camí del bosc” o de la Font d’Almasà en Catí (general)

**Creu dels Brusca o d'en Moragues en Catí (general)**

**Nº 108**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Brusca o d'en Moragues en Catí (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Catí
<b>Empl. original</b>	Catí, en la Creveta, en la entrada del primitivo camino de Sant Mateu-Tirig, actual calle de San Vicente
<b>Datación</b>	entre 1447 y 1455
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Sancho, Antonio
<b>Personas implic.</b>	Moragues, Guillem / Verdú, Mateo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía / dorado
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / alas / tres moras / flor de lis
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / ángel / santo / Natividad de Cristo / Anuncio a los pastores / Adoración de los Magos / escudos de la familia Monserrat-Moragues / Virgen con el Niño / evangelistas / apóstol
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesucristo (Niño) / Juan Evangelista, san / Mateo, san / Lucas, san / Marcos, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70; cap. LIX, pp. 253-258; cap. CXL, pp. 602-607; cap. CLVI, pp. 668-676
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 170-177 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 542 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 246 / MILIÁN BOIX (1989), 2, pp. 540-541 / JOSÉ I PITARCH (1986), p. 188 / PUIG PUIG (1953), pp. 149-150 / MILIÁN BOIX (1930), pp. 120-121
<b>Vínculos</b>	Creu dels Brusca o d'en Moragues en Catí (Calvario)

## Creu dels Brusca o d'en Moragues en Catí (Calvario) N° 108 (1)



### Datos de enunciado único

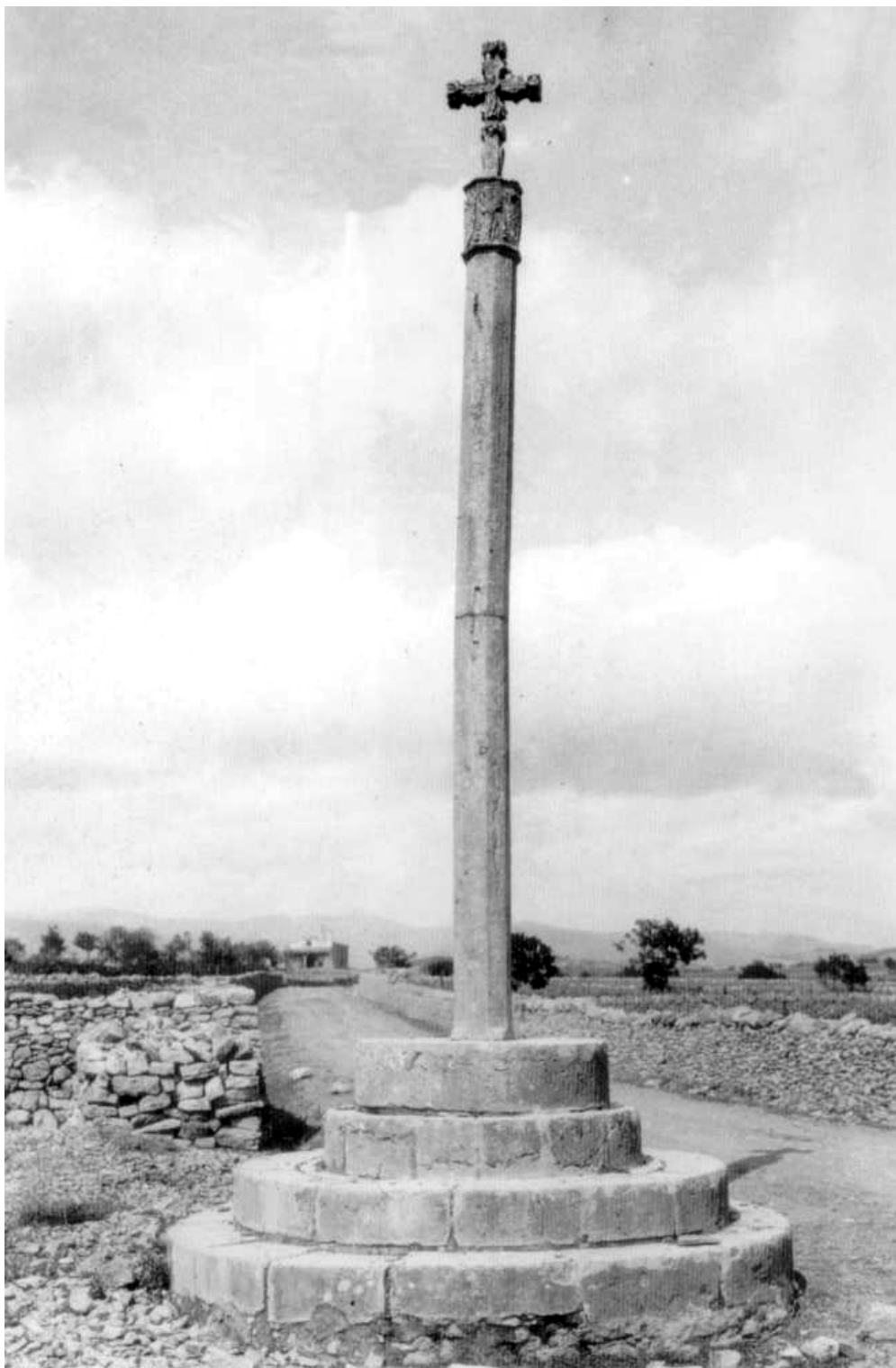
<b>Título</b>	Creu dels Brusca o d'en Moragues en Catí (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz "la Santa Cruz".

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Calvario / Cristo crucificado / Adán sale de la tumba
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Dios Padre / María / Juan Evangelista, san / Adán
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 2,6-7; 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu dels Brusca o d'en Moragues en Catí (general)

**Cruz de Santa Ana o de l'Avellá en Catí (general)**

**Nº 109**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Ana o de l'Avellá de Catí (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Catí
<b>Empl. original</b>	Catí, camino de Morella en la intersección con el camino que va a la ermita del Avellá
<b>Datación</b>	siglo XIV, final - siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Avinyó, Giamo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz del Avellà / “El Prigó” / Cristo crucificado / santo / Virgen con el Niño / apóstol / arcángel / santo / santo mártir / escudo de los Espígol o de los Corní
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (niño) / María / Miguel, san / Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 160-165 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 542 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 245 / MILIÁN BOIX (1989), 2, pp. 539-540 / MILIÁN BOIX (1930), p. 119
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Ana o de l'Avellá de Catí (san Pablo)

## Cruz de Santa Ana o de l'Avellá en Catí (san Pablo)

Nº 109 (1)



### Datos de enunciado único

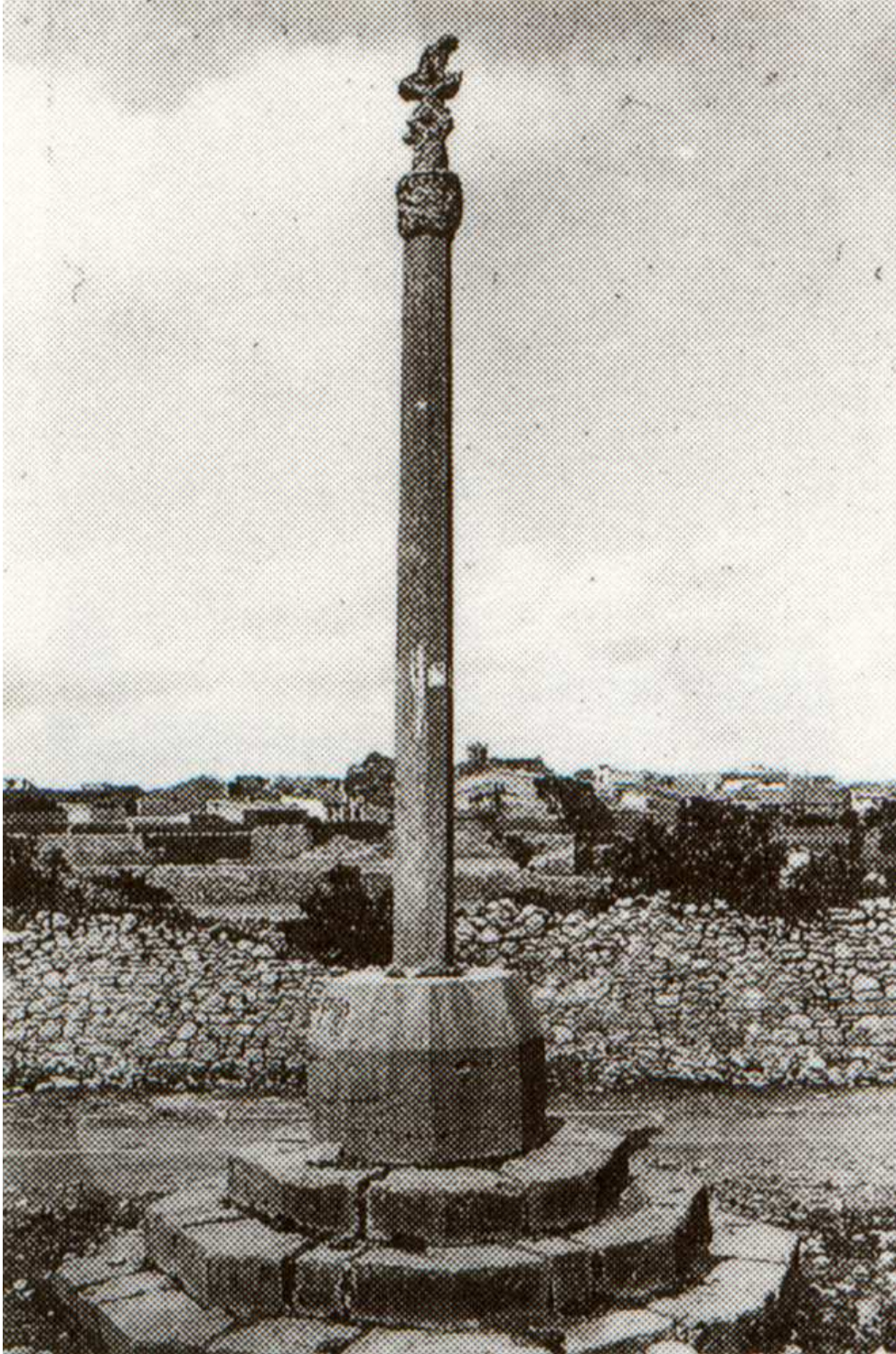
<b>Título</b>	Cruz de Santa Ana o de l'Avellá de Catí (san Pablo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	espada
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / apóstol de los gentiles santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Pablo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XC, pp. 357-371
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Ana o de l'Avellá de Catí (general)

**Creu de la Font Vella en Catí**

**Nº 110**





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de la Font Vella en Catí
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Catí
<b>Empl. original</b>	Catí, camino de Valencia
<b>Datación</b>	siglo XV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo / Crespo, Pere (atr.)
<b>Personas implic.</b>	Castellví, Juan / Sent Joan, Juan de
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	Gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 166-169 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 542 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 246 / MILIÁN BOIX (1989), 2, pp. 541 / MILIÁN BOIX (1930), p. 121

**Cruz en Cervera del Maestre (general)**

**Nº 111**



### Datos de enunciado único

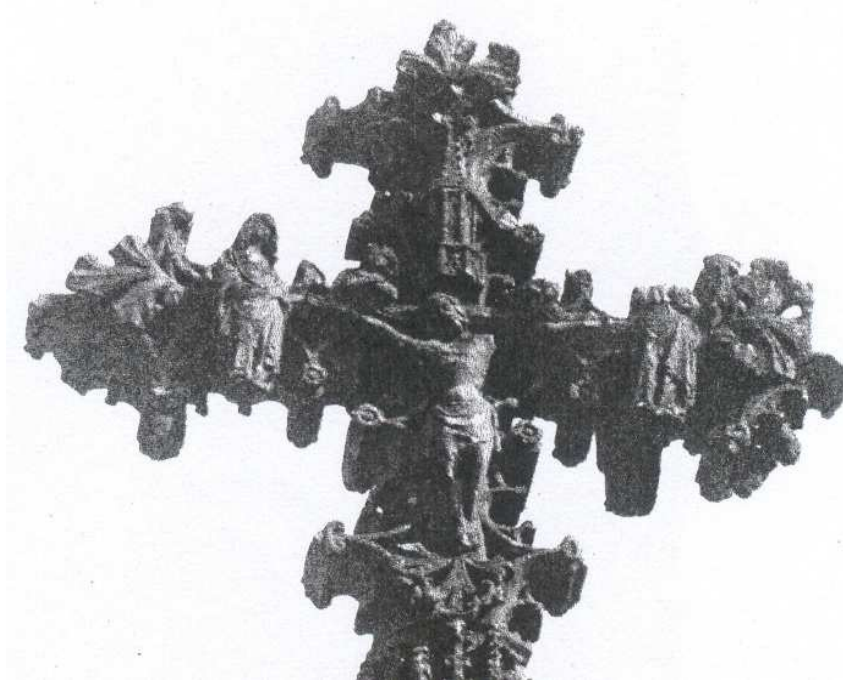
<b>Título</b>	Cruz en Cervera del Maestre (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cervera del Maestre
<b>Empl. original</b>	Cervera del Maestre, calle del Planet
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótica
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / decoración arquitectónica / decoración vegetal / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo / Virgen
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Bibliografía</b>	MILIÁN BOIX (1930), p. 130
<b>Vínculos</b>	Cruz en Cervera del Maestre (Calvario)

## Cruz en Cervera del Maestre (Calvario)

Nº 111 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Cervera del Maestre (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz“.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / dosel / filacteria / paño de pureza / decoración arquitectónica / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz en Cervera del Maestre (general)

## Cruz en Chodos

Nº 112



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Chodos
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Chodos
<b>Empl. original</b>	Chodos, a la salida del pueblo
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / caña / capitel / cruz / decoración arquitectónica / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / Virgen / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 2, p. 579 / MILIÁN BOIX (1930), p. 157

**Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres  
(general)**

**Nº 113**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cinctorres
<b>Empl. original</b>	Cinctorres, cruce de caminos a Portell y Castellfort
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	Cinctorres, iglesia parroquial
<b>Dimensiones</b>	153 cm. x 105 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / capitel / caña / capitel / cruz / espigón
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz de la Plaça de l'Església
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 204-213 / PULCHRA MAGISTRI (2013), pp. 406-407 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 460-463, p. 543 / ALANYÀ I ROIG (2000), pp. 247-248 / MEDINA CANDEL (s/f) / CINCTORRES (1999), pp. 191, 211 y 221
<b>Vínculos</b>	<p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (Calvario)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (Virgen con el Niño)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (ángel músico)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Bárbara)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Lucía)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (Cristo, Varón de Dolores)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Ágata)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Catalina de Alejandría)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (san Juan Bautista)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Eulalia)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (Adoración de los Magos)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (escudo de Cinctorres)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (Coronación de la Virgen)</p> <p>Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (escudo de Aragón)</p>



## Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (Calvario)

Nº 113 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz“.
<b>Dimensiones</b>	105 cm. x 105 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	clavo / cruz / filacteria / paño de pureza / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / ángel músicos / santo / apóstol / evangelista / mano en la mejilla / actitud doliente
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Inscripciones</b>	INRI
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

## Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (Virgen con el Niño)

Nº 113 (2)



### Datos de enunciado único

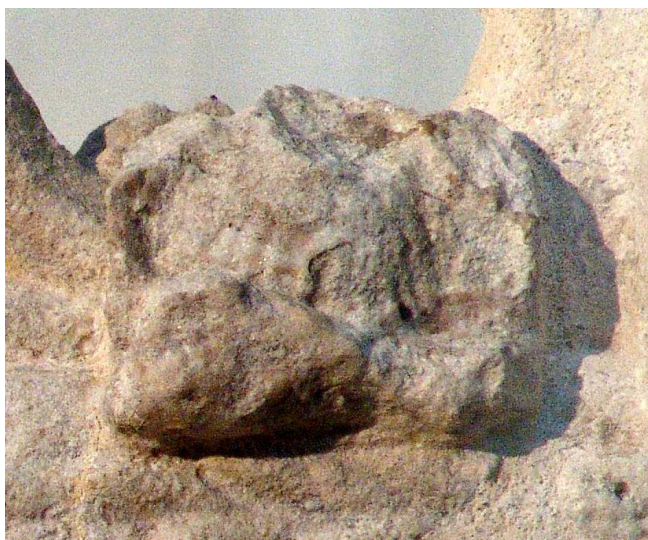
<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).
<b>Dimensiones</b>	40 cm. x 10,5 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	corona / orbe / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

**Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en  
Cinctorres (ángel músico)**

**Nº 113 (3)**



**Datos de enunciado único**

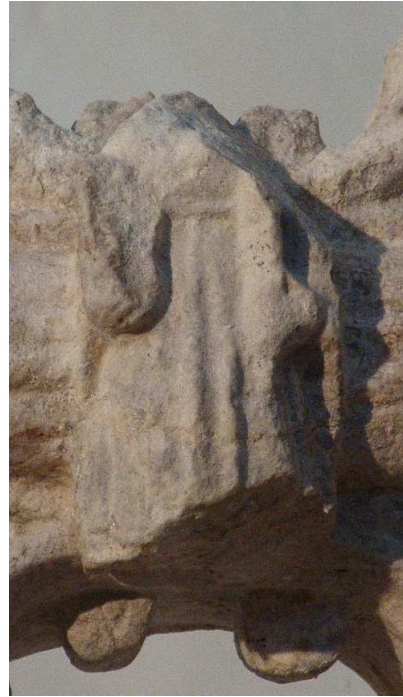
<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova (ángel músico)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G21
<b>Descr. Iconclass</b>	Ángel cantando, haciendo música.
<b>Dimensiones</b>	8,4 cm. x 6,3 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	alas / laúd
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel músico
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

## Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Bárbara)

Nº 113 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Bárbara)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(BÁRBARA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Bárbara; posibles atributos: libro, (bola de) de cañón, corona, cruz, cáliz con hostia, Dióscuro (su padre), pluma de pavo, espada, herramientas de albañil, torre.
<b>Dimensiones</b>	14,8 cm. x 8 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	palma / torre / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Bárbara, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCII, pp. 896-903
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

## Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Lucía)

Nº 113 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Lucía)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(LUCÍA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Lucía de Siracusa; posibles atributos: puñal o espada (en el cuello), ojos, llamas en los pies, lámpara, buey.
<b>Dimensiones</b>	15,8 cm. x 8 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	copa / ojos / palma / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Lucía, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IV, pp. 43-46
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

**Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en  
Cinctorres (Cristo, Varón de Dolores)**

**Nº 113 (6)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (Cristo, Varón de Dolores)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D733
<b>Descr. Iconclass</b>	Varón de Dolores con otros.
<b>Dimensiones</b>	39 cm. x 12,6 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	espigón / sarcófago / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	actitud de adoración / Varón de Dolores / Nacimiento del nuevo Adán / orante / brazos cruzados
<b>Personajes repr.</b>	Adán / Jesucristo
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

## Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Ágata)

Nº 113 (7)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova (santa Ágata)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(ÁGATA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Ágata de Catania; posibles atributos: pechos en un plato, casa ardiendo, pan, candela, tenazas.
<b>Dimensiones</b>	39 cm. x 12,6 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	pechos en una plato / palma / corona / espigón / bandeja / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Ágata, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XXXIX, pp. 167-170
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

## Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Catalina de Alejandría)

Nº 113 (8)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Catalina de Alejandría)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(CATALINA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Catalina de Alejandría; posibles atributos: libro, corona, emperador Majencio, palma, anillo, espada, rueda.
<b>Dimensiones</b>	39 cm. x 12,6 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	rueda dentada / corona / palma / espigón / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Catalina de Alejandría, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CLXXII, pp. 765-774
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)



## Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (san Juan Bautista)

Nº 113 (9)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (san Juan Bautista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN BAUTISTA)
<b>Descr. Iconclass</b>	San Juan Bautista, posibles atributos: libro, cruz de caña, copa bautismal, panal, cordero, báculo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cordero / libro / cruz / espigón / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / cordero místico / Agnus Dei
<b>Personajes repr.</b>	Juan Bautista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 3,1-12 / Mc 1,1-13
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

**Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en  
Cinctorres (santa Eulalia)**

**Nº 113 (10)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (santa Eulalia)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(EULALIA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Eulalia (APES).
<b>Dimensiones</b>	39 cm. x 12,6 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	corona / palma / arco / espigón / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Eulalia, santa
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

## Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (Adoración de los Magos)

Nº 113 (11)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova (Adoración de los Magos)
<b>Cód. Iconclass</b>	73B57
<b>Descr. Iconclass</b>	Adoración de los Magos: los tres ofrecen sus regalos a Cristo niño (oro, incienso y mirra).
<b>Dimensiones</b>	42 cm. x 47 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	oro / incienso / mirra / estrella / corona real / capitel
<b>Conceptos sgts.</b>	actitud de adoración / Adoración de los Magos / genuflexión / Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / Melchor / Gaspar / Baltasar
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 2,9-11 / <i>Evangelio árabe de la Infancia VII</i> / <i>Evangelio del Pseudo Mateo XVI, 2</i> / <i>Protoevangelio de Santiago XXI, 3</i>
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

**Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en  
Cinctorres (escudo de Cinctorres)**

**Nº 113 (12)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova (escudo de Cinctorres)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)
<b>Dimensiones</b>	42 cm. x 47 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / torre / decoració vegetal
<b>Conceptos sgts.</b>	escudo de Cinctorres
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

**Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en  
Cinctorres (Coronación de la Virgen)**

**Nº 113 (13)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova (Coronación de la Virgen)
<b>Cód. Iconclass</b>	73E79
<b>Descr. Iconclass</b>	Coronación de María en el cielo (normalmente, la Trinidad está presente).
<b>Dimensiones</b>	42 cm. x 47 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	alas / corona real / capitel / escudo / olla
<b>Conceptos sgds.</b>	actitud de adoración / ángel / Coronación de la Virgen / orante
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

**Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en  
Cinctorres (escudo de Aragón)**

**Nº 113 (14)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova (escudo de Aragón)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)
<b>Dimensiones</b>	42 cm. x 47 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Aragón
<b>Vínculos</b>	Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova en Cinctorres (general)

## Cruz de Sant Benet en Cinctorres

Nº 114

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Benet en Cinctorres
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cinctorres
<b>Empl. original</b>	Cinctorres, camino de Morella
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / escudo de Cinctorres / escudo de Cinctorres / escudo de la familia Oller / santo / Calvario / Cristo crucificado / Virgen con el Niño / ángel / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 214-217 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 460, 543 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 247 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 548 / MILIÁN BOIX (1930), p. 131

## Cruz de la Junquera o de la Font dels Horts en Cinctorres

Nº 115

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Junquera o de la Font dels Horts en Cinctorres
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cinctorres
<b>Empl. original</b>	Cinctorres, Font dels Horts
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 460, 543 / CINTORRES (1999), pp. 211 y 221



**Cruz del convento de San Sebastián en Cocentaina  
(general)**

**Nº 116**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del convento de San Sebastián en Cocentaina (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cocentaina
<b>Empl. original</b>	Cocentaina, ermita de San Sebastián
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	Cocentaina, capilla del convento de San Sebastián

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz / decoración arquitectónica / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	LA FAZ DE LA ETERNIDAD (2006), pp. 132-135 / AGULLÓ PASCUAL (2004), pp. 83-85 / GARRIDO MONTAVA (1992), pp. 197-199 / LLOBREGAT CONESA (1990), p. 94 / FAUS TEROS (1988), pp. 138-140 / MESTRE SANCHIS (1985), pp. 468-470
<b>Vínculos</b>	Cruz del convento de San Sebastian en Cocentaina (Calvario) Cruz del convento de San Sebastian en Cocentaina (Virgen con el Niño) Cruz del convento de San Sebastian en Cocentaina (ángel tenante)

## Cruz del convento de San Sebastián en Cocentaina (Calvario)

Nº 116 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del convento de San Sebastián en Cocentaina (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz“.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	dosel / paño de pureza / libro / decoración arquitectónica / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / apóstol / evangelista / santo / evangelio
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del convento de San Sebastian en Cocentaina (general)

**Cruz del convento de San Sebastián en Cocentaina  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 116 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del convento de San Sebastián en Cocentaina (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F4122
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de media figura), con el Niño Jesús sentado en su brazo (Jesús a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	dosel / corona / luna / azucena
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / ángel / pureza de María
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del convento de San Sebastian en Cocentaina (general)

**Cruz del convento de San Sebastián en Cocentaina  
(ángel tenante)**

**Nº 116 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del convento de San Sebastián en Cocentaina (ángel tenante)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G
<b>Descr. Iconclass</b>	Ángel.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	alas / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel / ángel tenante / monograma de Jesús
<b>Inscripciones</b>	IHS
<b>Vínculos</b>	Cruz del convento de San Sebastian en Cocentaina (general)

**Cruz en Cortes de Arenoso**

**Nº 117**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Cortes de Arenoso
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cortes de Arenoso
<b>Empl. original</b>	Cortes de Arenoso
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgts.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37

**Cruz en Cortes de Arenoso**

**Nº 118**





### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Cortes de Arenoso
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cortes de Arenoso
<b>Empl. original</b>	Cortes de Arenoso
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / caña / capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término

**Cruz en Cortes de Arenoso**

**Nº 119**



### **Datos de enunciado único**

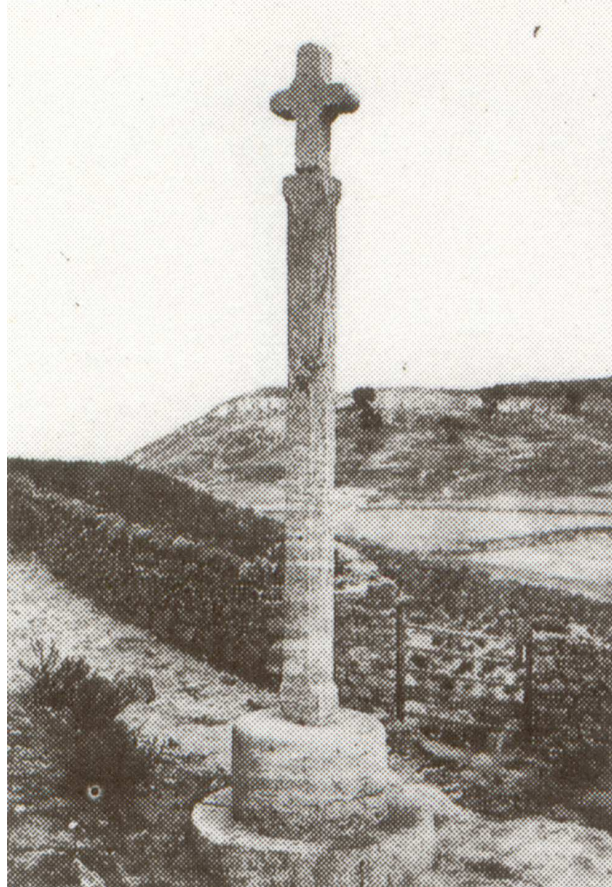
<b>Título</b>	Cruz en Cortes de Arenoso
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cortes de Arenoso
<b>Empl. original</b>	Cortes de Arenoso
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgts.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37

## Creu de les Fontanelles en Culla (general)

Nº 120



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Culla
<b>Empl. original</b>	Culla
<b>Datación</b>	entre 1400 y 1405
<b>Ubicación act.</b>	Culla, casa de la cultura (capitel)

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Saranyana, Domingo
<b>Personas implic.</b>	Saranyana, Bartomeu / Colomer, Bernat
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 222-225 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 544
<b>Vínculos</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (Virgen de Misericordia) Creu de les Fontanelles en Culla (santo) Creu de les Fontanelles en Culla (santo) Creu de les Fontanelles en Culla (escudo de Culla) Creu de les Fontanelles en Culla (escudo) Creu de les Fontanelles en Culla (escudo)

**Creu de les Fontanelles en Culla  
(Virgen de la Misericordia)**

**Nº 120 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (Virgen de Misericordia)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F34
<b>Descr. Iconclass</b>	María protege a la humanidad contra la peste, p.e. escondiendo gente bajo su manto; “Pestbild“.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / manto / corona / espada / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / genuflexión / Virgen de Misericordia / María protege bajo su manto / actitud implorante
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Vínculos</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (general)

## Creu de les Fontanelles en Culla (santo)

Nº 120 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Fontanelles em Culla (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	creu de término / santo
<b>Vínculos</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (general)

## Creu de les Fontanelles en Culla (santo)

Nº 120 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo
<b>Vínculos</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (general)



## Creu de les Fontanelles en Culla (escudo de Culla)

Nº 120 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (escudo de Culla)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / castillo / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / escudo de Culla
<b>Vínculos</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (general)

## Creu de les Fontanelles en Culla (escudo)

Nº 120 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / ondas
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Vínculos</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (general)

## Creu de les Fontanelles en Culla (escudo)

Nº 120 (6)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / cruz / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Vínculos</b>	Creu de les Fontanelles en Culla (general)

**Cruz del camino de Alicante en Elche (general)**

**Nº 121**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Elche
<b>Empl. original</b>	Elche, camino viejo de Alicante
<b>Datación</b>	1400, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Elche, Museo Arqueológico y de Historia de Elche

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Segarra, Domingo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgts.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	LLOBREGAT CONESA (1990), p. 91 / MESTRE SANCHIS (1985), pp. 468-469
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (Calvario) Cruz del camino de Alicante en Elche (Virgen con el Niño) Cruz del camino de Alicante en Elche (santa Catalina de Alejandría) Cruz del camino de Alicante en Elche (santa Bárbara) Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con una lanza) Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con una esponja) Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con una látigo) Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con una columna) Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con el escudo de Elche)

## Cruz del camino de Alicante en Elche (Calvario)

Nº 121 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz“.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / clavos / cáliz / filacteria / alas / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / ángel / ángel recogiendo la sangre de Cristo / apóstol / evangelista / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)

## Cruz del camino de Alicante en Elche (Virgen con el Niño)

Nº 121 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F4122
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de media figura), con el Niño Jesús sentado en su brazo (Jesús a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / corona / laúd / flauta / instrumentos musicales / alas / nubes / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel músicos / Virgen con el Niño / glorificación de la Virgen María
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)

**Cruz del camino de Alicante en Elche  
(santa Catalina de Alejandría)**

**Nº 121 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (santa Catalina de Alejandría)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(CATALINA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Catalina de Alejandría; posibles atributos: libro, corona, emperador Majencio, palma, anillo, espada, rueda.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	rueda dentada
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Catalina de Alejandría, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CLXXII, pp. 765-774
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)



## Cruz del camino de Alicante en Elche (santa Bárbara)

Nº 121 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (santa Bárbara)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(BÁRBARA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Bárbara; posibles atributos: libro, (bola de) de cañón, corona, cruz, cáliz con hostia, Díoscuro (su padre), pluma de pavo, espada, herramientas de albañil, torre.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	pluma / torre
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Bárbara, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCII, pp. 896-903
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)

**Cruz del camino de Alicante en Elche  
(ángel con una lanza)**

**Nº 121 (5)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con una lanza)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D82(LANZA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Instrumentos de la Pasión (LANZA).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	lanza
<b>Conceptos sgts.</b>	instrumentos de la Pasión / Arma Christi / Pasión de Cristo
<b>Fuentes liter.</b>	Jn 19,34
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)

## Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con una esponja)

Nº 121 (6)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con una esponja)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D82(ESPONJA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Instrumentos de la Pasión (ESPONJA).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	caña / esponja / vinagre
<b>Conceptos sgds.</b>	instrumentos de la Pasión / Arma Christi / Pasión de Cristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,48 / Mc 15,36 / Lc 23,36 / Jn 19,28-30
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)

**Cruz del camino de Alicante en Elche  
(ángel con un látigo)**

**Nº 121 (7)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con una látigo)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D82(Látigo)
<b>Descr. Iconclass</b>	Instrumentos de la Pasión (LÁTIGO).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	látigo
<b>Conceptos sgds.</b>	instrumentos de la Pasión / Arma Christi / Pasión de Cristo
<b>Fuentes liter.</b>	Jn 19,1
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)

**Cruz del camino de Alicante en Elche  
(ángel con una columna)**

**Nº 121 (8)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con una columna)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D82(COLUMNA)
<b>Descr. Iconclass</b>	Instrumentos de la Pasión (COLUMNA).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	columna
<b>Conceptos sgds.</b>	instrumentos de la Pasión / Arma Christi / Pasión de Cristo
<b>Fuentes liter.</b>	Jn 19,1
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)

**Cruz del camino de Alicante en Elche  
(ángel con el escudo de Elche)**

**Nº 121 (9)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (ángel con el escudo de Elche)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	escudo / castillo
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel / ángel tenente / escudo de Elche
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Alicante en Elche (general)

**Cruz del camino de Orihuela en Elche (general)**

**Nº 122**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Elche
<b>Empl. original</b>	Elche, camino de Orihuela
<b>Datación</b>	1402, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Elche, Museo Arqueológico y de Historia de Elche

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Andreu, Miquel / Galbis, Fernando de
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	LLOBREGAT CONESA (1990), p. 91 / MESTRE SANCHIS (1985), p. 468
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (Virgen con el Niño) Cruz del camino de Orihuela en Elche (ángel) Cruz del camino de Orihuela en Elche (san Juan Evangelista) Cruz del camino de Orihuela en Elche (san Mateo) Cruz del camino de Orihuela en Elche (ángel tenante) Cruz del camino de Orihuela en Elche (escudo de Elche)



## **Cruz del camino de Orihuela en Elche (Virgen con el Niño)**

**Nº 122 (1)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F4122
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de media figura), con el Niño Jesús sentado en su brazo (Jesús a la izquierda de María).

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen de Ternura
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (general)

## Cruz del camino de Orihuela en Elche (ángel)

Nº 122 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (ángel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G
<b>Descr. Iconclass</b>	Ángel.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	libro
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel / ángel leyendo
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (general)

## Cruz del camino de Orihuela en Elche (san Juan Evangelista)

Nº 122 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista san Juan; atributos: águila, caldera, cáliz con serpiente, libro, rollo, palma.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	águila / rollo / cálamo
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / apóstol / evangelista escribiendo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 10,1 / Ap 4,7 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (general)

## Cruz del camino de Orihuela en Elche (san Mateo)

Nº 122 (4)



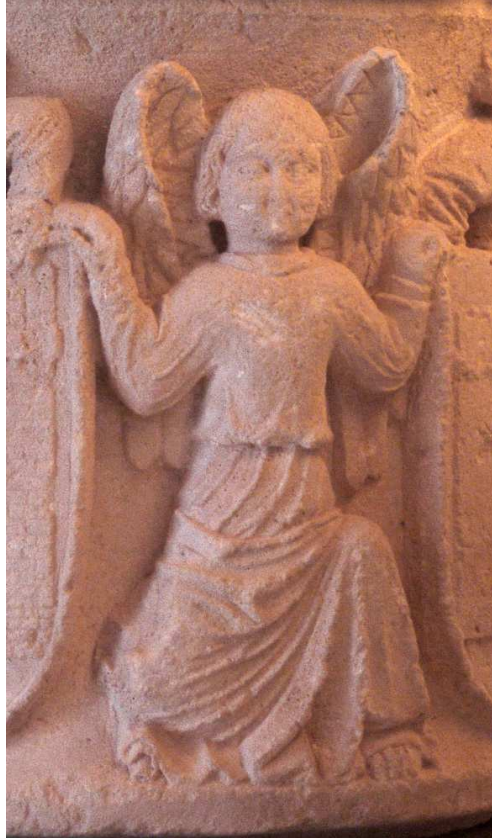
### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (san Mateo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MATEO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista Mateo; posibles atributos: ángel, hacha, libro, alabarda, pluma y tintero, bolsa y espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	rollo
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel / evangelista / apóstol / evangelista escribiendo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Mateo, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 10,1 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (general)

**Cruz del camino de Orihuela en Elche (ángel tenante) N° 122 (5)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (ángel tenante)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G
<b>Descr. Iconclass</b>	Ángel.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	alas
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (general)

**Cruz del camino de Orihuela en Elche  
(escudo de Elche)**

**Nº 122 (6)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (escudo de Elche)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	escudo / fortaleza
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Elche
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Orihuela en Elche (general)

## Creu del Molí Boticari en Forcall

Nº 123

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu del Molí Boticari en Forcall
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Forcall
<b>Empl. original</b>	Forcall, camino viejo de Cinctorres y de Valencia, cerca del Molino del Boticari
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo local
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / escenas de la vida de Jesucristo / Cristo con la cruz a cuestas / Adoración? / Cristo crucificado / Virgen con el Niño / escudo de Forcall
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 232-237 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 545 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 247 / MILIÁN BOIX (1930), p. 166

**Cruz de la Consolación en Forcall****Nº 124****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Consolación en Forcall
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Forcall
<b>Empl. original</b>	Forcall, junto al antiguo camino de Morella
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

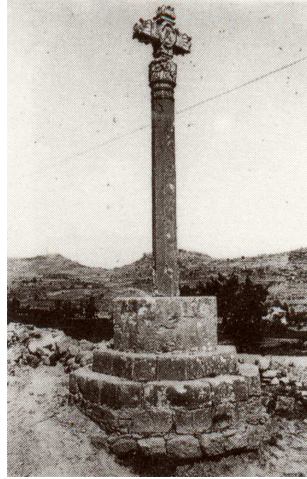
**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 238-245 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 545



## Creu del Molí Matalí en Forcall (general)

Nº 125



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu del Molí Matalí en Forcall (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Forcall
<b>Empl. original</b>	Forcall, en el cruce de los caminos que van a la Todolella y a Luco de Bordón
<b>Datación</b>	siglo XV, mediados
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / decoración vegetal / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Inscripciones</b>	JHS / AVE MARÍA
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 246-251 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 545
<b>Vínculos</b>	Creu del Molí Matalí en Forcall (Anunciación)

## Creu del Molí Matalí en Forcall (Anunciación)

Nº 125 (1)



### Datos de enunciado único

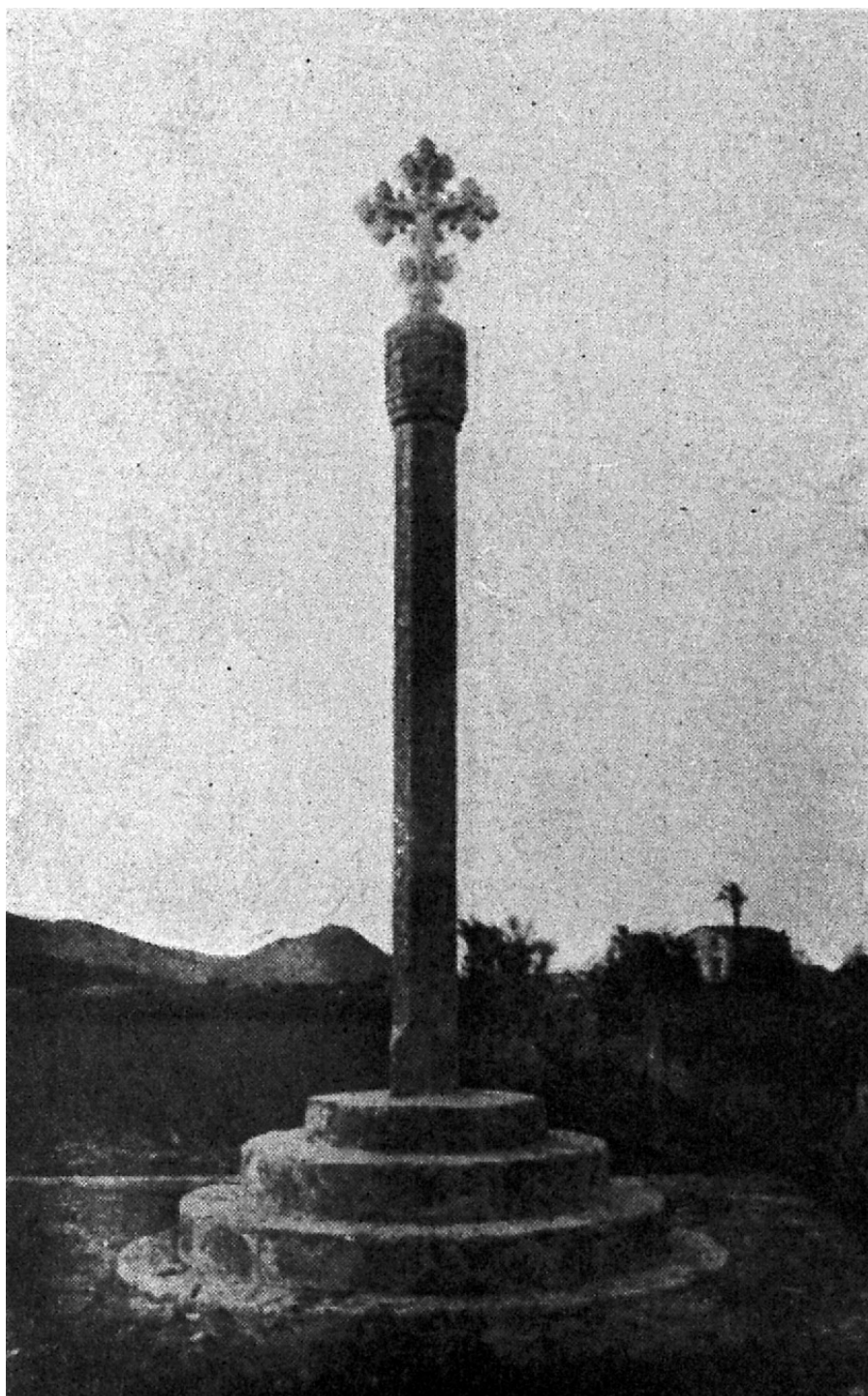
<b>Título</b>	Creu del Molí Matalí en Forcall (Anunciación)
<b>Cód. Iconclass</b>	73A522
<b>Descr. Iconclass</b>	Anunciación: María sentada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / paloma
<b>Conceptos sgds.</b>	Anunciación / Espíritu Santo
<b>Personajes repr.</b>	María / Gabriel, san

**Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia  
(general)**

**Nº 126**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Gandia
<b>Empl. original</b>	Gandia, camino hondo de Valencia
<b>Datación</b>	entre 1425-1439
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Aragón, Juan II de
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	ARIAS MIÑANA (nov.-dic. 2006) / ARIAS MIÑANA (2006) / LEÓN (1926), pp. 5-9 / CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 2, p. 374
<b>Vínculos</b>	Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (escudo de Gandia) Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (escudo de Juan II de Aragón) Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (ángel)

## Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (escudo de Gandia)

Nº 126 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (escudo de Gandia)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / lienzo de muralla / olas / estrella de seis puntas / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Gandia
<b>Vínculos</b>	Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (general)

**Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (escudo de Juan II de Aragón)**

**Nº 126 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (escudo de Juan II de Aragón)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica (JUAN II DE ARAGÓN).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Juan II de Aragón / escudo de Aragón / armas de Castilla / armas de León / armas de Navarra
<b>Vínculos</b>	Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (general)

**Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (ángel)**

**Nº 126 (3)**



**Datos de enunciado único**

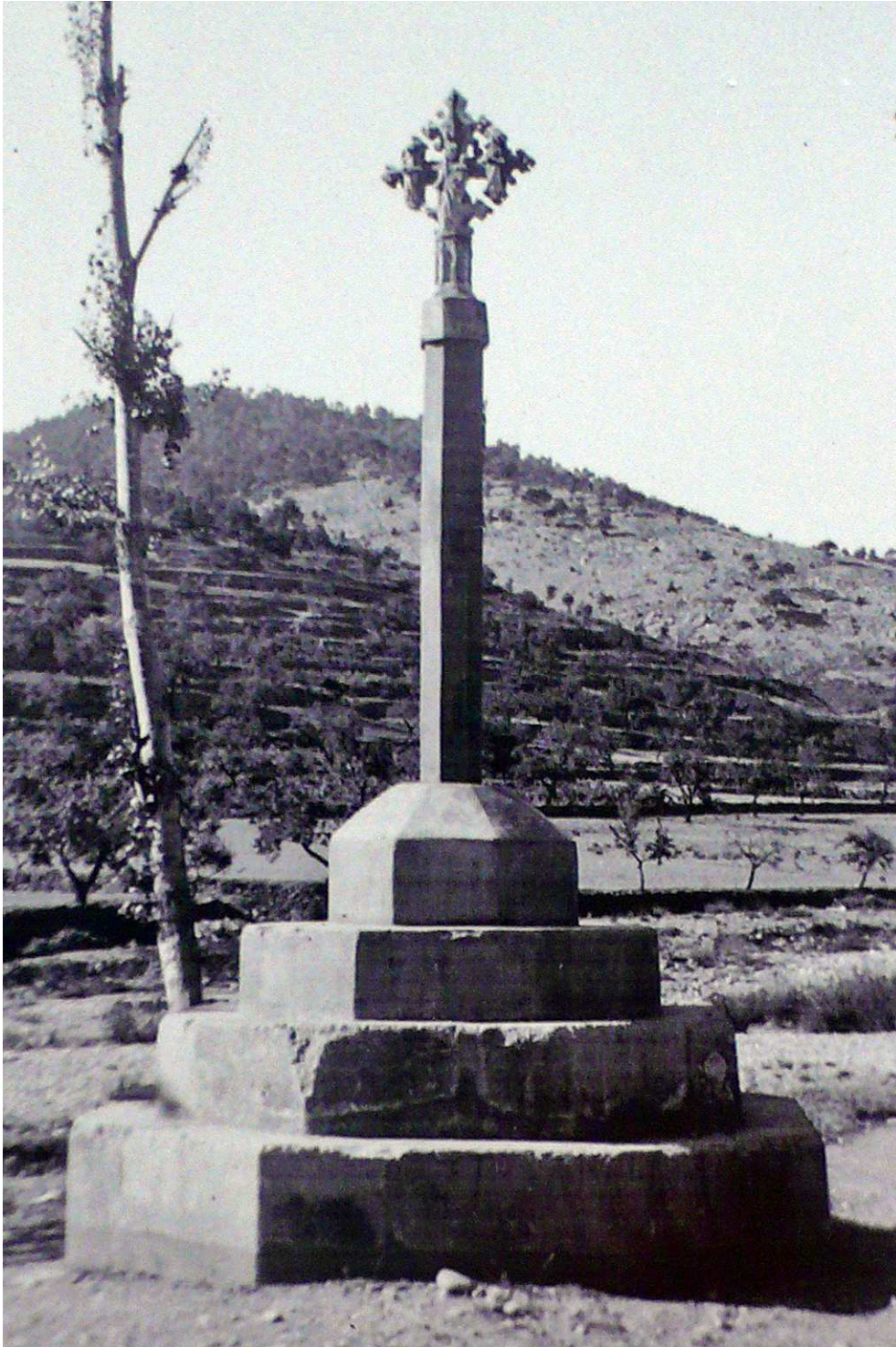
<b>Título</b>	Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (ángel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G
<b>Descr. Iconclass</b>	Ángel.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / alas / estrella / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel
<b>Vínculos</b>	Cruz del antiguo camino hondo de Valencia en Gandia (general)

**Cruz en Herbés (general)**

**Nº 127**





## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Herbés (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Herbés
<b>Empl. original</b>	Herbés, a las afueras del pueblo, en el camino de Peñarroya de Tastavins
<b>Datación</b>	siglo XV, segundo cuarto (1390-1420 según Milián Boix, 2013)
<b>Ubicación act.</b>	Herbés, iglesia parroquial
<b>Dimensiones</b>	128 cm. x 70 cm. x 30 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Arbó, Antoni / Crespo, Pere / Sancho, Antonio (atr.)
<b>Técnica</b>	talla en piedra, policromía
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / espigón / capitel / espigón / cruz / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura / filateria / nimbo / hojas de roble / decoración floral
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 258-267 / PULCHRA MAGISTRI (2013), pp. 402-403 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 546 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 248 / MILIÁN BOIX (1989), 2, pp. 555 / GRAU MONSERRAT (1986), p. 164 / MILIÁN BOIX (1930), p. 177
<b>Vínculos</b>	Cruz en Herbés (Calvario) Cruz en Herbés (Virgen con el Niño) Cruz en Herbés (ángel músico) Cruz en Herbés (ángel músico) Cruz en Herbés (apostolado)

## Cruz en Herbés (Calvario)

Nº 127 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Herbés (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / clavo / dosel / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / paño de pureza / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz en Herbés (general)

## Cruz en Herbés (Virgen con el Niño)

Nº 127 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Herbés (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	pájaro / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz en Herbés (general)

## Cruz en Herbés (ángel músico)

Nº 127 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Herbés (ángel músico)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G21
<b>Descr. Iconclass</b>	Ángel cantando, haciendo música.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	laúd / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel músico
<b>Vínculos</b>	Cruz en Herbés (general)

## Cruz en Herbés (ángel músico)

Nº 127 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Herbés (ángel músico)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G21
<b>Descr. Iconclass</b>	Ángel cantando, haciendo música.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	laúd / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel músico
<b>Vínculos</b>	Cruz en Herbés (general)

## Cruz en Herbés (apostolado)

Nº 127 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Herbés (apostolado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11I3
<b>Descr. Iconclass</b>	Los doce apóstoles (en grupo), normalmente con libros o rollos (fuera de un contexto bíblico).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	filacteria / nimbo
<b>Conceptos sgds.</b>	apostolado / apóstol / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz en Herbés (general)

**Cruz de la bajada de la fuente en La Jana**

**Nº 128**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la bajada de la fuente en La Jana
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Jana
<b>Empl. original</b>	La Jana, camino de Canet
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / escudo / dosel / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Virgen con el Niño / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Bibliografía</b>	SIMÓ I VALLÉS (1999), p. 4



## Creu de les Cometes en La Jana

Nº 129



**Datos de enunciado único**

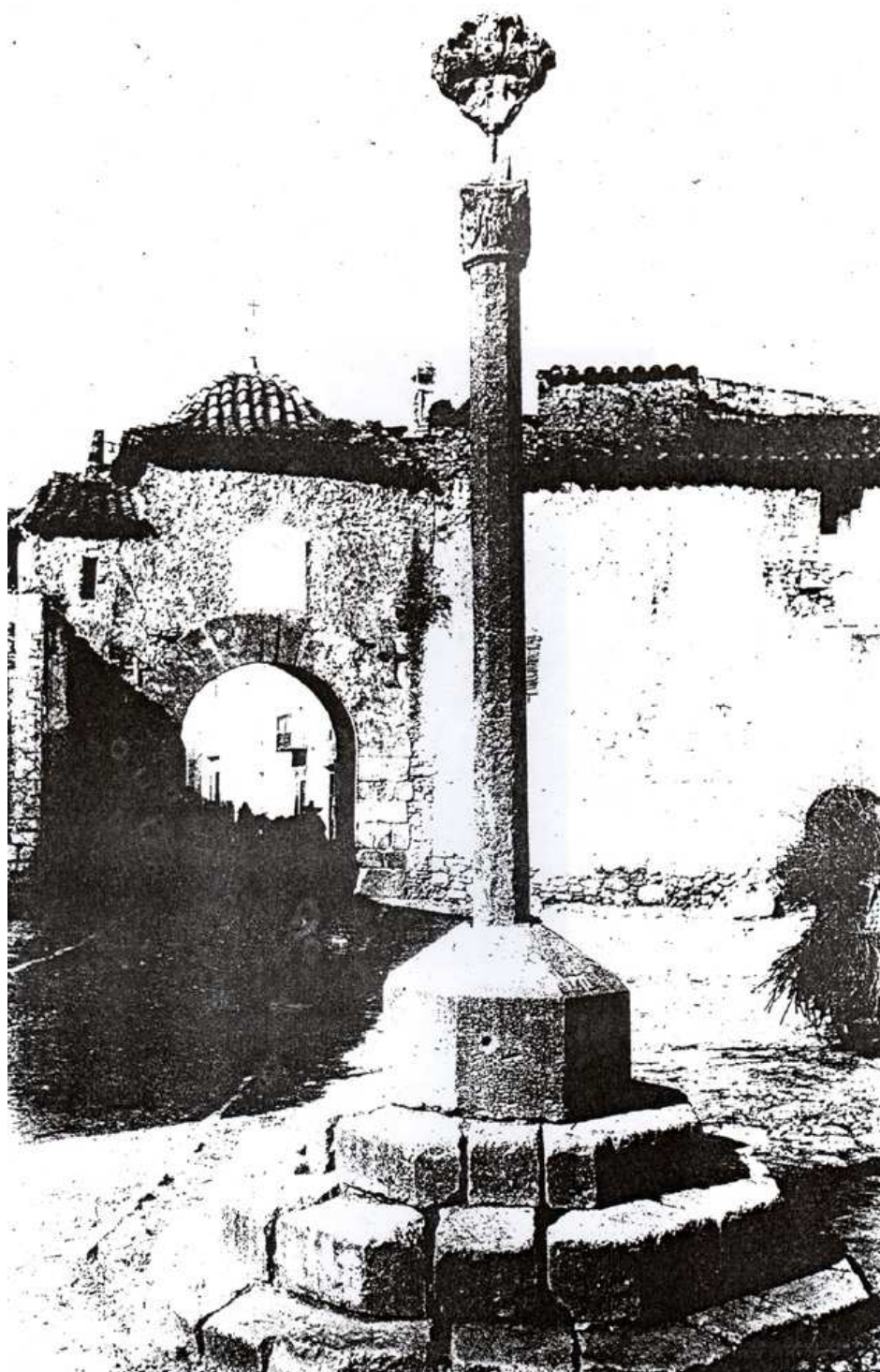
<b>Título</b>	Creu de les Cometes en La Jana
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Jana
<b>Empl. original</b>	La Jana, camino de Xert
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	125 cm. x 65 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / dosel / paño de pureza / escudo / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	SIMÓ I VALLÉS (1999), p. 4

**Cruz del portal de Sant Antoni en La Jana**

**Nº 130**



### Datos de enunciado único

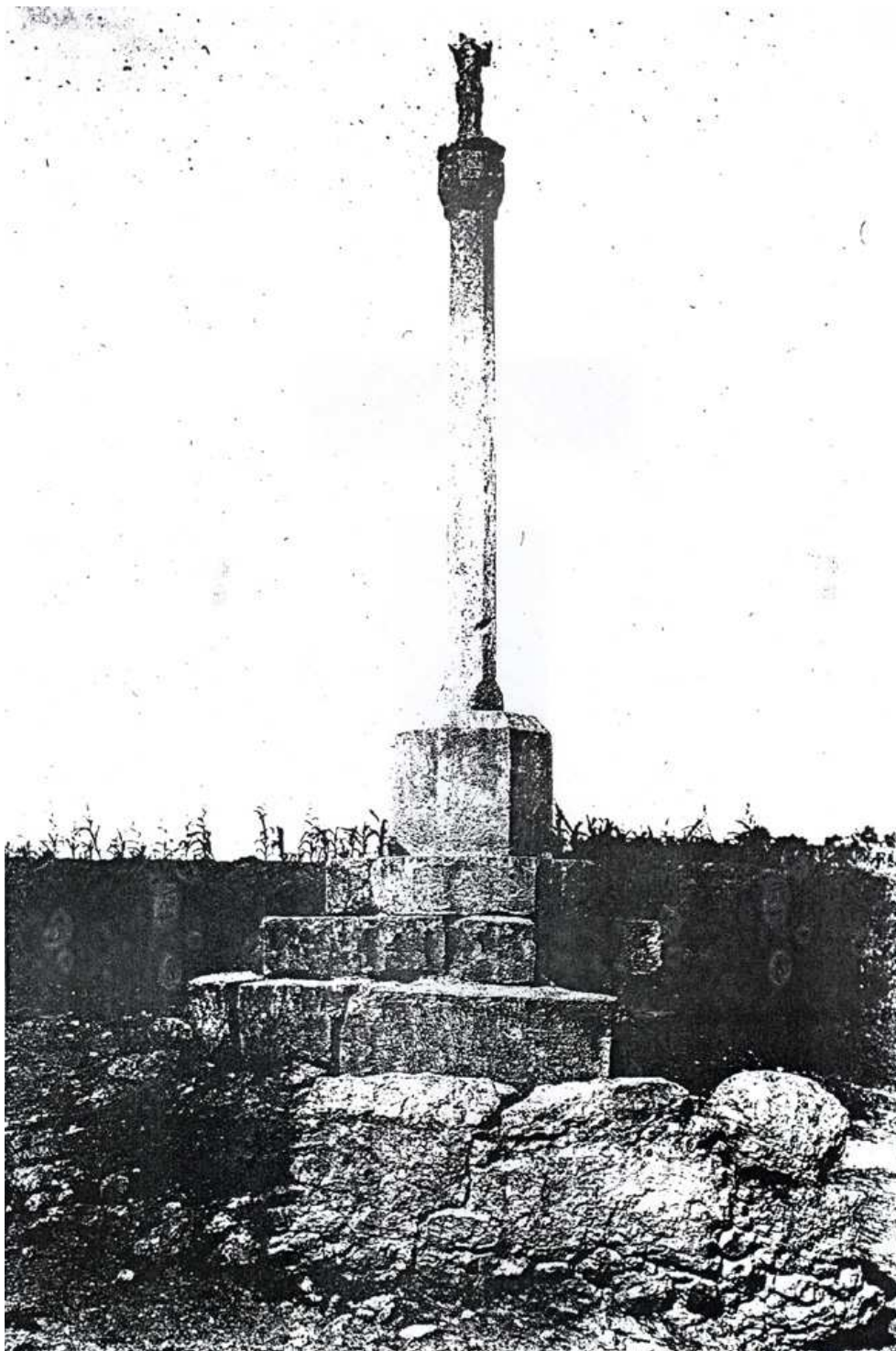
<b>Título</b>	Cruz del portal de Sant Antoni en La Jana
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Jana
<b>Empl. original</b>	La Jana, camino de Sant Mateu
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo
<b>Bibliografía</b>	SIMÓ I VALLÉS (1999), p. 4

**Cruz del camino de Traiguera en La Jana**

**Nº 131**



**Datos de enunciado único**

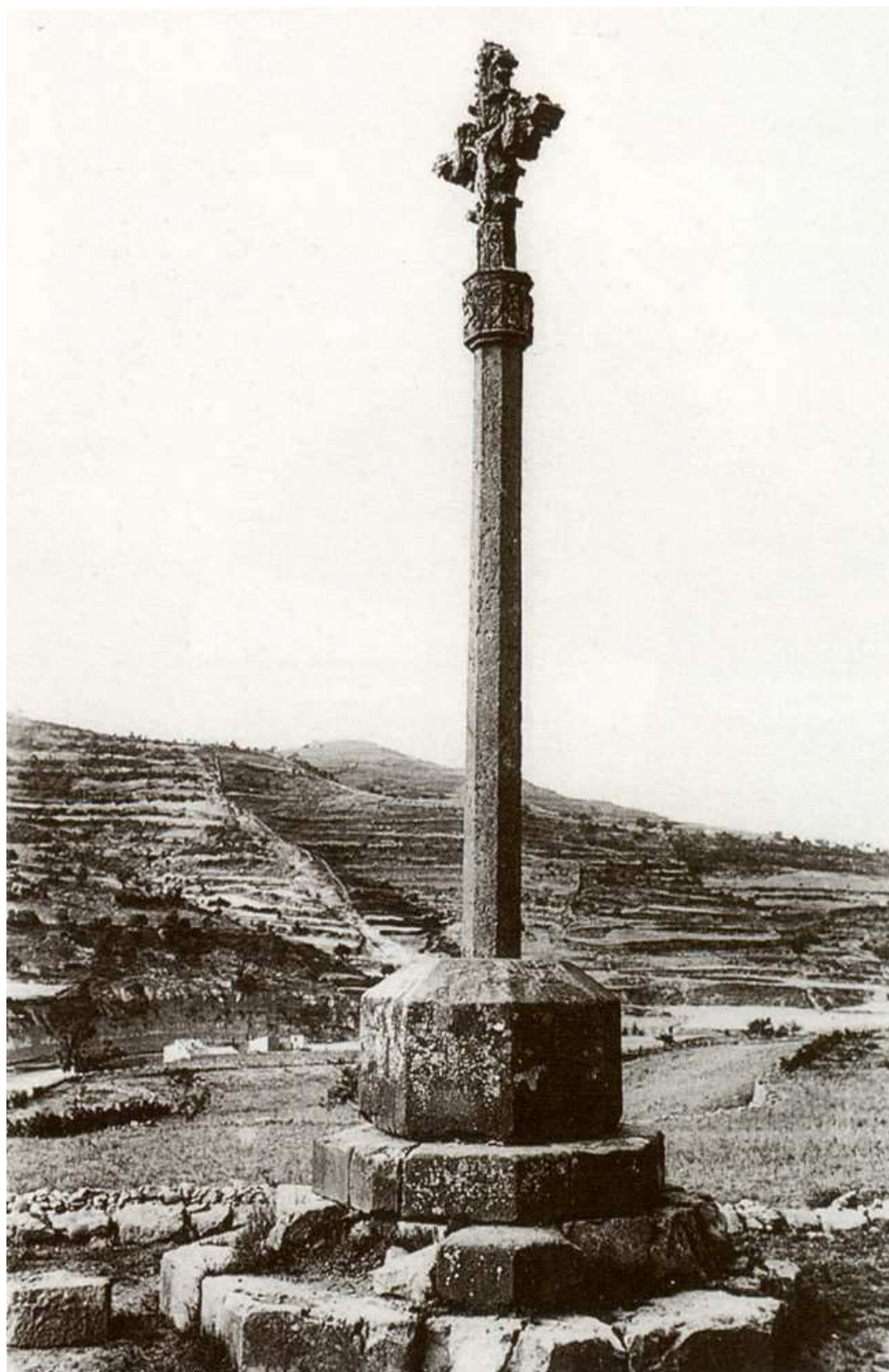
<b>Título</b>	Cruz del camino de Traiguera en La Jana
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Jana
<b>Empl. original</b>	La Jana, camino de Traiguera
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	128 cm. x 65 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Inscripciones</b>	carretera camino de cataluña 1936
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	SIMÓ I VALLÉS (1999), p. 4

**Cruz de Sant Gil La Mata (general)**

**Nº 132**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Mata
<b>Empl. original</b>	La Mata, camino de Forcall, frente a la ermita de San Gil
<b>Datación</b>	entre 1430 y 1440
<b>Ubicación act.</b>	La Mata, ayuntamiento
<b>Dimensiones</b>	125 cm. x 92 cm. x 18 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Sancho, Antonio (atr.)
<b>Personas implic.</b>	Serra, Bernat
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / pináculo / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / escudo de la casa de Pedro / Cruz del camino de La Todolella
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 284-292 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 406-409, 547 / ALANYÀ I ROIG (2000), pp. 248-249 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 559 / EIXARCH FRASNO (1988), pp. 107-108 / MILIÁN BOIX (1986-1987), p. 603 / MILIÁN BOIX (1930), p. 203
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (Calvario) Cruz de Sant Gil en La Mata (san Pedro) Cruz de Sant Gil en La Mata (san Pablo) Cruz de Sant Gil en La Mata (Virgen con el Niño) Cruz de Sant Gil en La Mata (Anunciación) Cruz de Sant Gil en La Mata (escudo de La Mata) Cruz de Sant Gil en La Mata (Presentación y Purificación) Cruz de Sant Gil en La Mata (escudo de Aragón)



## Cruz de Sant Gil en La Mata (Calvario)

Nº 132 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz“.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / clavo / filacteria / decoración arquitectónica / microarquitectura / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / paño de pureza / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)

## Cruz de Sant Gil en La Mata (san Pedro)

Nº 132 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (san Pedro)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(PEDRO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pedro; primer obispo de Roma; posibles atributos: libro, gallo, cruz (boca abajo), pez, llave, rollo, barco, tiara.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	espigón / llave / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 16,19 / VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)

## Cruz de Sant Gil en La Mata (san Pablo)

Nº 132 (3)



### Datos de enunciado único

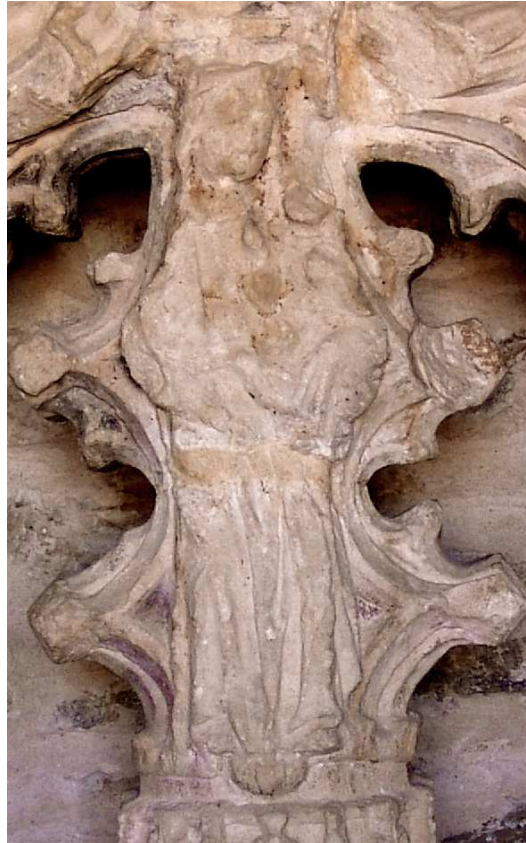
<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (san Pablo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(PABLO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pablo de Tarso; posibles atributos: libro, rollo, espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	espigón / espada / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Pablo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XC, pp. 357-371
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)

**Cruz de Sant Gil en La Mata (Virgen con el Niño)**

**Nº 132 (4)**



**Datos de enunciado único**

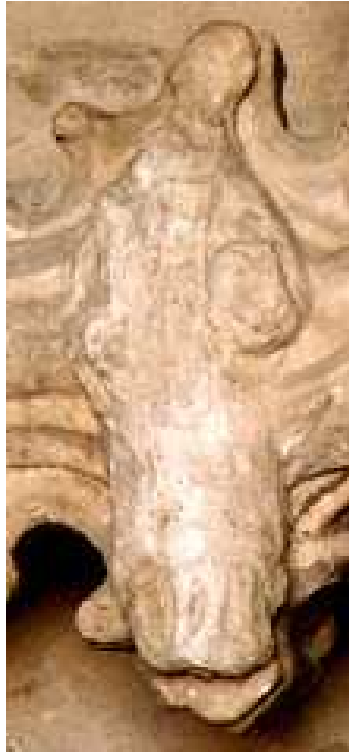
<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / ángel
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)

## Cruz de Sant Gil en La Mata (santo)

Nº 132 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	palma
<b>Conceptos sgds.</b>	santo mártir / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)

## Cruz de Sant Gil en La Mata (santo)

Nº 132 (6)



### Datos de enunciado único

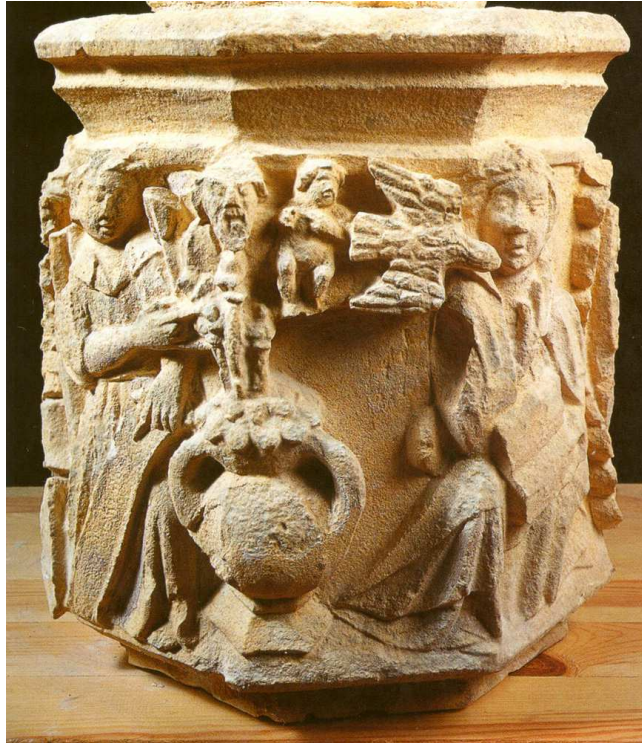
<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	Palma
<b>Conceptos sgds.</b>	santo mártir / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)

## Cruz de Sant Gil en La Mata (Anunciación)

Nº 132 (7)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (Anunciación)
<b>Cód. Iconclass</b>	73A522
<b>Descr. Iconclass</b>	Anunciación: María sentada.
<b>Dimensiones</b>	37 cm. x 34 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / azucena / paloma / jarrón / filacteria / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Anunciación / arcángel / pureza / Encarnación / virginidad / Trinidad / lectura
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / Espíritu Santo / Dios Padre / Gabriel, san
<b>Fuentes liter.</b>	Lc 1,26-38 / <i>Evangelio de la Natividad de la Virgen IX</i> , 1-4 / <i>Evangelio del Pseudo Mateo IX</i> , 1-2 / <i>Protoevangelio de Santiago XI</i> , 1-3 / VORÁGINE, cap. LI, pp. 211-216
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)

**Cruz de Sant Gil en La Mata (escudo de La Mata)**

**Nº 132 (8)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (escudo de La Mata)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)
<b>Dimensiones</b>	37 cm. x 34 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	escudo / mata
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de La Mata
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)



## Cruz de Sant Gil en La Mata (Purificación y Presentación)

Nº 132 (9)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (Presentación y Purificación)
<b>Cód. Iconclass</b>	73B4
<b>Descr. Iconclass</b>	Presentación del niño Jesús en el templo, normalmente Simeón (y Ana) presentes (Lc 2,22-39).
<b>Dimensiones</b>	37 cm. x 34 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cesta / altar / bastón / tórtolas
<b>Conceptos sgds.</b>	ley de Moisés / ofrenda / purificación / Presentación en el templo / Sagrada Familia
<b>Personajes repr.</b>	José, san / Simeón / Jesucristo (Niño)
<b>Fuentes liter.</b>	Lc 2,22-38 / VORÁGINE, cap. CCXXV, pp. 962-963
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)

**Cruz de Sant Gil en La Mata (escudo de Aragón)**

**Nº 132 (10)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (escudo de Aragón)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)
<b>Dimensiones</b>	37 cm. x 34 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	Escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	Escudo de Aragón
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Gil en La Mata (general)

**Creu de les Canals en La Mata (general)**

**Nº 133**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de les Canals en La Mata (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Mata
<b>Empl. original</b>	La Mata, antiguo camino de Mirambell
<b>Datación</b>	1440, ca. (1425-1430 según Milián Boix, 2013)
<b>Ubicación act.</b>	La Mata, ayuntamiento
<b>Dimensiones</b>	130 cm. x 93 cm. x 17-20 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Sancho, Antonio (atr.)
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Creu de la Font de la Mesquita / Cruz del camino de Mirambel
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 274-282 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 410-413, 547 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 248 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 559 / EIXARCH FRASNO (1988), pp. 107-108 / MILIÁN BOIX (1986-1987), p. 603 / MILIÁN BOIX (1930), p. 202
<b>Vínculos</b>	Creu de les Canals en La Mata (Calvario) Creu de les Canals en La Mata (Virgen con el Niño) Creu de les Canals en La Mata (santa Bárbara) Creu de les Canals en La Mata (santa Lucía) Creu de les Canals en La Mata (Adoración de los Magos) Creu de les Canals en La Mata (Cristo con la cruz auestas) Creu de les Canals en La Mata (escudo de La Mata o de la familia de los Pedro)

## Creu de les Canals en La Mata (Calvario)

Nº 133 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Canals en La Mata (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.
<b>Dimensiones</b>	130 cm. x 93 cm. x 20 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / espigón / dosel / corona de espinas / clavo / filacteria / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / paño de pureza / actitud doliente / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / Juan Evangelista, san
<b>Inscripciones</b>	IHS [...]
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19, 18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu de les Canals en La Mata (general)

## Creu de les Canals en La Mata (Virgen con el Niño)

Nº 133 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Canals en La Mata (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	dosel / decoración vegetal / decoración arquitectónica / flores / ramo / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Creu de les Canals en La Mata (general)

## Creu de les Canals en La Mata (santa Bárbara)

Nº 133 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Canals en La Mata (santa Bárbara)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(BÁRBARA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Bárbara; posibles atributos: libro, (bola de) de cañón, corona, cruz, cáliz con hostia, Dióscuro (su padre), pluma de pavo, espada, herramientas de albañil, torre.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	palma / torre / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Bárbara, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCII, pp. 896-903
<b>Vínculos</b>	Creu de les Canals en La Mata (general)

## Creu de les Canals en La Mata (santa Lucía)

Nº 133 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Canals en La Mata (santa Lucía)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(LUCÍA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Lucía de Siracusa; posibles atributos: puñal o espada (en el cuello), ojos, llamas en los pies, lámpara, buey.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	bandeja / ojos / palma / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Lucía, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IV, pp. 43-46
<b>Vínculos</b>	Creu de les Canals en La Mata (general)



## Creu de les Canals en La Mata (Adoración de los Magos)

Nº 133 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Canals en La Mata (Adoración de los Magos)
<b>Cód. Iconclass</b>	73B57
<b>Descr. Iconclass</b>	Adoración de los Magos: los tres ofrecen sus regalos a Cristo niño (oro, incienso y mirra).
<b>Dimensiones</b>	38 cm. x 33 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / estrella / oro / incienso / mirra
<b>Conceptos sgds.</b>	Adoración de los Magos / actitud de adoración / Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / Gaspar / Melchor / Baltasar
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 2,9-11 / <i>Evangelio árabe de la Infancia VII</i> / <i>Evangelio del Pseudo Mateo XVI, 2</i> / <i>Protoevangelio de Santiago XXI, 3</i>
<b>Vínculos</b>	Creu de les Canals en La Mata (general)

**Creu de les Canals en La Mata  
(Cristo con la cruz a cuestas)**

**Nº 133 (6)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de les Canals en La Mata (Cristo con la cruz a cuestas)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D412
<b>Descr. Iconclass</b>	Simón el Cirineo obligado a ayudar a Cristo a llevar la cruz.
<b>Dimensiones</b>	38 cm. x 33 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / capitel / cuerda / soldado
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo con la cruz a cuestas / camino del Calvario / Pasión de Cristo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Simón Cirineo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,32 / Mc 15,21 / Lc 23,26 / Jn 19,17
<b>Vínculos</b>	Creu de les Canals en La Mata (general)

**Creu de les Canals en La Mata  
(escudo de La Mata o de la familia de los Pedro)**

**Nº 133 (7)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de les Canals en La Mata (escudo de La Mata o de la familia de los Pedro)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas.
<b>Dimensiones</b>	38 cm. x 33 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / árbol
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de la familia de los Pedro / primer escudo de La Mata
<b>Vínculos</b>	Creu de les Canals en La Mata (general)

**Cruz en La Pobla Llarga****Nº 134****Datos de enunciado único**

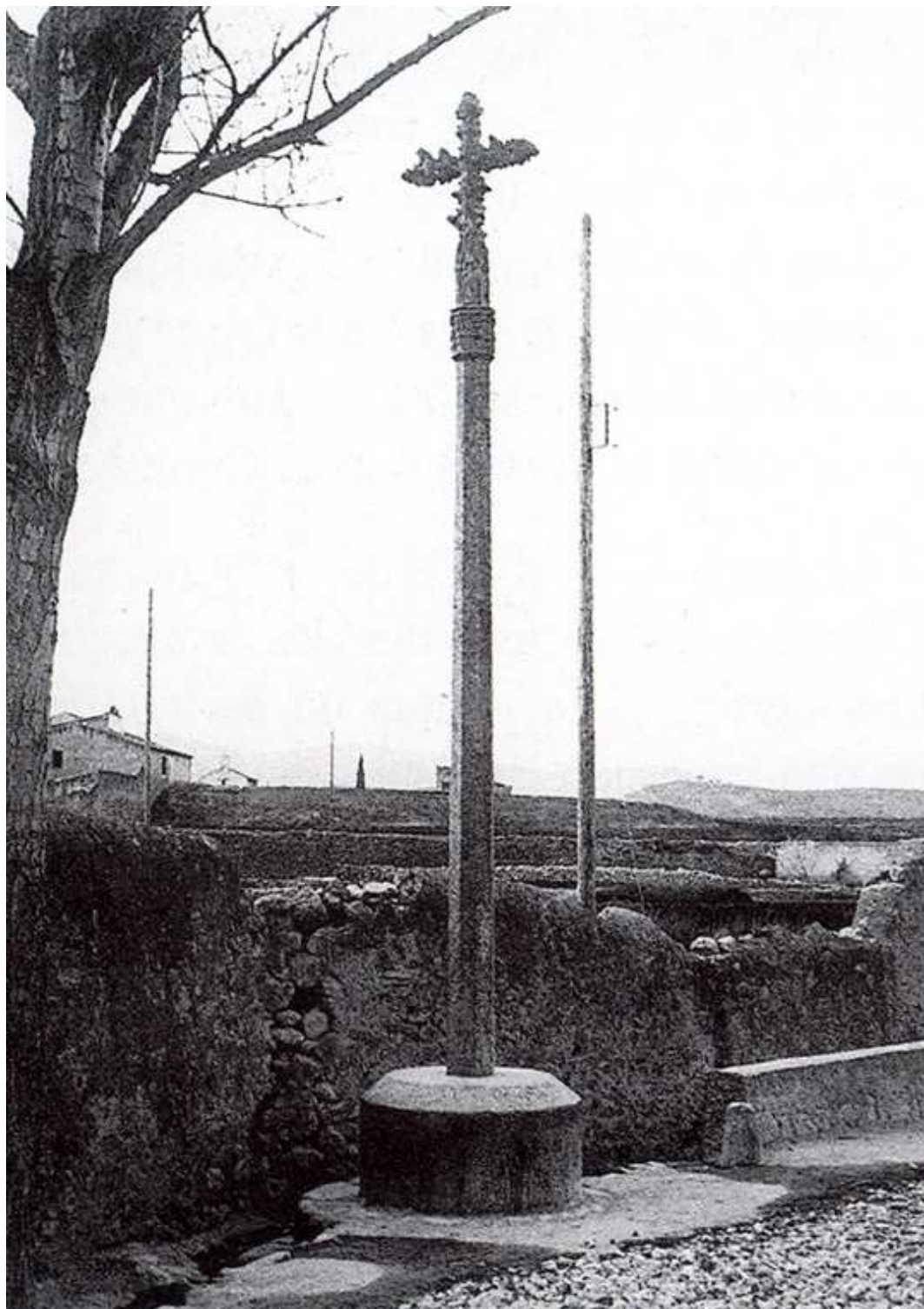
<b>Título</b>	Cruz en La Pobla Llarga
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Pobla Llarga
<b>Empl. original</b>	La Pobla Llarga, camino de Alzira
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	La Pobla Llarga, cementerio

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término

**Creu de la Ravaleta en Les Coves de Vinromà**

**Nº 135**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de la Ravaleta en Les Coves de Vinromà
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Les Coves de Vinromà
<b>Empl. original</b>	Les Coves de Vinromà, camino de La Salzadella y de Sant Mateu
<b>Datación</b>	siglo XIV, final - siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / escudo / muro / puerta / torre
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Piedad / ángel / ángel tenantes / escudo de Les Coves de Vinromà / instrumentos de la Pasión / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Bibliografía</b>	BELTRÁN I GIRONA (2004) / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 548 / DÍAZ MANTECA (2002), p. 127 / MILIÁN BOIX (1930), p. 145

## Creu de la Raval en Les Coves de Vinromà

Nº 136

### Datos de enunciado único

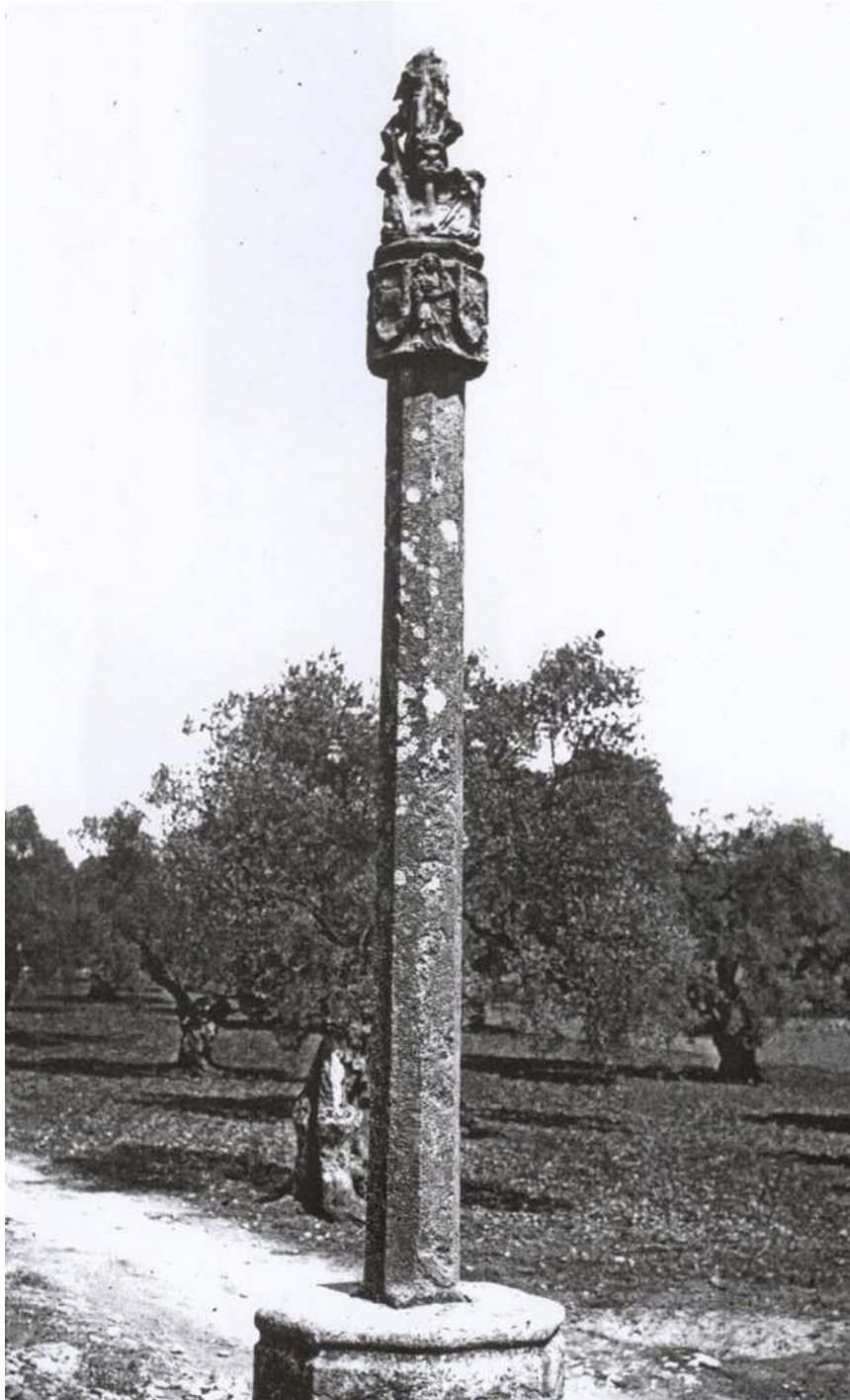
<b>Título</b>	Creu de la Raval en Les Coves de Vinromà
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Les Coves de Vinromà
<b>Empl. original</b>	Les Coves de Vinromà, cruces de la Travesa, la carretera y el camino de Torreblanca
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	BELTRÁN I GIRONA (2004) / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 548

**Cruz de Les Coves o del camino de Alcalà en  
La Salzadella**

**Nº 137**





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Les Coves o del Camino de Alcalà en La Salzadella
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Salzadella
<b>Empl. original</b>	La Salzadella, camino viejo (CV-10), a la altura de la actual depuradora
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	ARX. ARXIVÍSTICA I ARQUEOLOGIA S.L. / MIRALLES SALES (1974), p. 128

**Cruz en La Salzadella (general)****Nº 138****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en La Salzadella (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Salzadella
<b>Empl. original</b>	La Salzadella
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida (el capitel se conserva en la iglesia parroquial de la Purificación de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MIRALLES SALES (1974), p. 128
<b>Vínculos</b>	Cruz en La Salzadella (Anunciación) Cruz en La Salzadella (Coronación de la Virgen) Cruz en La Salzadella (escudo)

## Cruz en La Salzadella (Anunciación)

Nº 138 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en La Salzadella (Anunciación)
<b>Cód. Iconclass</b>	73A52
<b>Descr. Iconclass</b>	Anunciación. María, normalmente leyendo, es visitada por el ángel (a veces una mujer escucha la conversación).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / jarrón / azucena / ala
<b>Conceptos sgds.</b>	Anunciación / Virgen / arcángel / pureza / virginidad
<b>Personajes repr.</b>	María / Gabriel, san
<b>Fuentes liter.</b>	Lc 1,26-38 / <i>Evangelio de la Natividad de la Virgen IX</i> , 1-4 / <i>Evangelio del Pseudo Mateo IX</i> , 1-2 / <i>Protoevangelio de Santiago XI</i> , 1-3 / VORÁGINE, cap. LI, pp. 211-216
<b>Vínculos</b>	Cruz en La Salzadella (general)

## Cruz en La Salzadella (Coronación de la Virgen)

Nº 138 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en La Salzadella (Coronación de la Virgen)
<b>Cód. Iconclass</b>	73E79
<b>Descr. Iconclass</b>	Coronación de María en el cielo (normalmente, la Trinidad está presente).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / corona / ala
<b>Conceptos sgds.</b>	Coronación de la Virgen / ángel / Virgen / actitud de adoración / orante
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Vínculos</b>	Cruz en La Salzadella (general)

## Cruz en La Salzadella (escudo)

Nº 138 (3)



### Datos de enunciado único

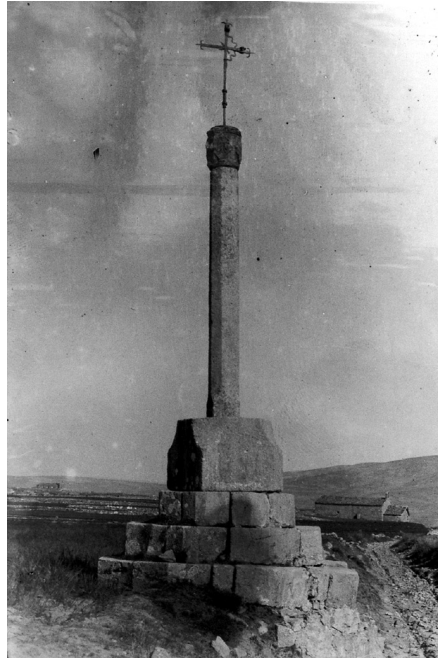
<b>Título</b>	Cruz en La Salzadella (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / flor / rueda / escudo
<b>Vínculos</b>	Cruz en La Salzadella (general)

## Cruz Blanca en La Yesa

Nº 139



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz blanca en La Yesa
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Yesa
<b>Empl. original</b>	La Yesa, camino de Alpuente, en la línea divisoria entre ambos términos
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Inscripciones</b>	IHS

## Cruz de la ermita de San Roque en La Yesa

Nº 140



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San Roque en La Yesa
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Yesa
<b>Empl. original</b>	La Yesa, ermita de San Roque, camino de Alpuente
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término

## Cruz en Les Useres

Nº 141



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Les Useres
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Les Useres
<b>Empl. original</b>	Les Useres
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término



## Cruz en Les Useres

Nº 142



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Les Useres
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Les Useres
<b>Empl. original</b>	Les Useres
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	tambor / caña / capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término

**Cruz de la Misericordia en Meliana (general)**

**Nº 143**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Misericordia en Meliana (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Meliana
<b>Empl. original</b>	Meliana, junto a la ermita de la Misericordia
<b>Datación</b>	siglo XV – siglo XVI, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Meliana, iglesia parroquial de los Santo Juanes

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	CARDELLS MARTÍ (2002), pp. 214-215 / CEBRIÁN MOLINA (1998), pp. 61-68 / CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 1, p. 965 / RAUSELL MONTAÑANA (1973)
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Misericordia en Meliana (Cristo crucificado) Cruz de la Misericordia en Meliana (Virgen con el Niño) Cruz de la Misericordia en Meliana (escudo de Aragón)

**Cruz de la Misericordia en Meliana  
(Cristo crucificado)**

**Nº 143 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Misericordia en Meliana (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Misericordia en Meliana (general)

## **Cruz de la Misericordia en Meliana (Virgen con el Niño)**

**Nº 143 (2)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Misericordia en Meliana (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo niño a la izquierda de María).

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	corona / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen de Ternura
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Misericordia en Meliana (general)

**Cruz de la Misericordia en Meliana  
(escudo de Aragón)**

**Nº 143 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Misericordia en Meliana (escudo de Aragón)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	corona / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Aragón
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Misericordia en Meliana (general)

## Cruz en Montesa

Nº 144



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Montesa
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Montesa
<b>Empl. original</b>	Montesa, camino de la estación
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / decoración arquitectónica / escudo / flor de lis / paño de pureza
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / escudo de la Orden de Montesa
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	LUX MUNDI (2007), libro de estudios, p. 580



## Creu del Coll de Vallivana en Morella (general)

Nº 145

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu del Coll de Vallivana en Morella (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Morella
<b>Empl. original</b>	Morella, carretera de Vallivana a Querol
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Personajes repr.</b>	María / Santiago, el Mayor
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 326-333 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 549 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 244
<b>Vínculos</b>	Creu del Coll de Vallivana en Morella (Santiago) Creu del Coll de Vallivana en Morella (san Jerónimo)

## Creu del Coll de Vallivana en Morella (Santiago)

Nº 145 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu del Coll de Vallivana en Morella (Santiago)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SANTIAGO, EL MAYOR)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Santiago, el Mayor; posibles atributos: libro, capa de peregrino, sombrero, vieira, bordón, y zurrón, rolo, espada.
<b>Dimensiones</b>	32,5 cm. x 27,5 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / bordón / sombrero de ala ancha / zurrón
<b>Conceptos sgts.</b>	apóstol / santo / peregrino
<b>Personajes repr.</b>	Santiago, el Mayor
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XCIX, pp. 396-405
<b>Vínculos</b>	Creu del Coll de Vallivana en Morella (general)

**Creu del Coll de Vallivana en Morella  
(san Jerónimo)**

**Nº 145 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu del Coll de Vallivana en Morella (san Jerónimo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JERÓNIMO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El monje y eremita Jerónimo (Hieronymus); posibles atributos: libro, capelo cardenalicio, crucifijo, reloj de arena, león, calavera, piedra.
<b>Dimensiones</b>	32,5 cm. x 27,5 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	león
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / eremita
<b>Personajes repr.</b>	Jerónimo, san
<b>Vínculos</b>	Creu del Coll de Vallivana en Morella (general)

**Creu del Pont Trencat en Morella**

**Nº 146**



## Datos de enunciado único

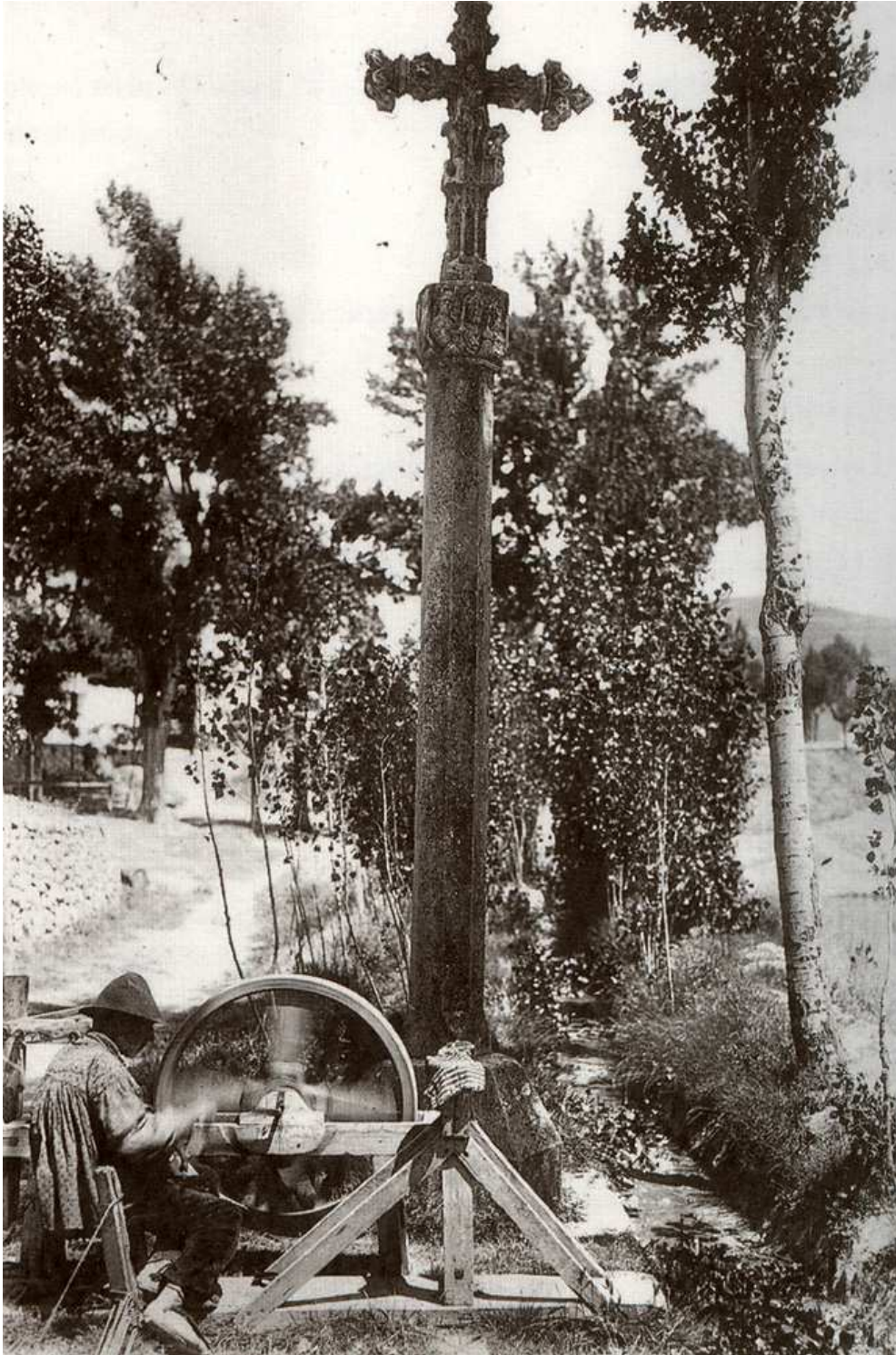
<b>Título</b>	Creu del Pont Trencat en Morella
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Morella
<b>Empl. original</b>	Morella, camino viejo de Forcall, después de pasar el “Pont Trencat”
<b>Datación</b>	entre 1391 y 1393
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, Museo Nacional de Cerámica

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Ricart, Pere
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / escudo / cardo / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Calvario / Cristo crucificado/ Virgen con el Niño / escudo de Pere Ricart / santo / ángel / ángel músico / escudo de los Ricart
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / María / Miguel, san / Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 298-305 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 549 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 244 / MILIÁN BOIX (1930), p. 216

**Cruz de Santa Lúcia en Morella (general)**

**Nº 147**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Santa Llúcia en Morella (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Morella
<b>Empl. original</b>	Morella, antiguo camino real de Zaragoza, bajo la cuesta de Santa Lucía
<b>Datación</b>	entre 1435 y 1455
<b>Ubicación act.</b>	Morella, frente a las torres de San Miquel
<b>Dimensiones</b>	125 cm. x 93 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Sanxo, Antoni
<b>Personas implic.</b>	Peçonada, Pere
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / cruz conmemorativa / Cruz de las tres testas coronadas / Cruz de Sant Miquel / Cruz de los siete durmientes
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 306-319 / PAISAJES SAGRADOS (2005) pp. 364-367 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 25, p. 549 / ALANYÀ I ROIG (2000), pp. 241-244 / SIMÓ CASTILLO (1986), pp. 21-24 / SIMÓ CASTILLO (1981) / MILIÁN BOIX (1945), pp. 9-10, 22-23, 71-72, 152-154 / MILIÁN BOIX (1930), p. 216
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Llúcia en Morella (Cristo crucificado) Cruz de Santa Llúcia en Morella (Virgen con el Niño) Cruz de Santa Llúcia en Morella (Transfiguración) Cruz de Santa Llúcia en Morella (escudo de Morella) Cruz de Santa Llúcia en Morella (tres cabezas coronadas) Cruz de Santa Llúcia en Morella (escudo de Aragón)

**Cruz de Santa Lúcia en Morella (Cristo crucificado) N° 147 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / dosel / espigón / corona de espinas / paño de pureza / clavos / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (general)



## Cruz de Santa Lúcia en Morella (Virgen con el Niño) N° 147 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / espigón / dosel / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / coronal real
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (general)

## Cruz de Santa Lúcia en Morella (Transfiguración)

Nº 147 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (Transfiguración)
<b>Cód. Iconclass</b>	73C713
<b>Descr. Iconclass</b>	La Transfiguración: Moisés y Elías aparecen a los lados de Cristo en el Monte Tabor (Mt 17,1-13, Mc 9,2-13, Lc 9,28-36).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / globo terráqueo / haz de luz / nimbo poligonal
<b>Conceptos sgds.</b>	actitud de bendecir / bendición / Transfiguración de Cristo / patriarca / apóstoles / santo / bendición / apóstol dormido
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Moisés / Elías
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 17,1-13 / Mc 9,2-13 / Lc 9,28-36
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (general)

**Cruz de Santa Lúcia en Morella (escudo de Morella) N° 147 (4)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (escudo de Morella)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / barras / castillo / mora
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Morella
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (general)

**Cruz de Santa Lúcia en Morella  
(tres cabezas coronadas)**

**Nº 147 (5)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (tres cabezas coronadas)
<b>Cód. Iconclass</b>	33A13
<b>Descr. Iconclass</b>	Encuentro

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	coronal real / capa pluvial / mitra
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / rey / papa / fraile dominico
<b>Personajes repr.</b>	Benedicto XIII / Fernando I / Vicente Ferrer, san
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (general)

**Cruz de Santa Lúcia en Morella (escudo de Aragón) N° 147 (6)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Lucía (escudo de Aragón)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / barras
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Aragón
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Lúcia en Morella (general)

**Creu de Dalt de Vallivana en Morella (general)**

**Nº 148**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Dalt de Vallivana en Morella (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Morella
<b>Empl. original</b>	Morella, a la entrada del santuario de Vallivana
<b>Datación</b>	1450-1455 o siglo XV, primer tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Arbó, Antoni (capitel) / Sancho, Antonio (atr.)
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / apóstoles / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir / ángel / escudo de Morella / escudo de Aragón
<b>Personas repr.</b>	Pedro, san / Pablo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 334-341 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 414-417, 549 / ALANYÀ I ROIG (2000), pp. 244-245 / OLUCHA MONTINS (1999), pp. 66-70 / MILIÁN BOIX (1989), 2, pp. 564-565 / PUIG PUIG (1943), pp. 290-291 / SÁNCHEZ GOZALBO (1931), pp. 393-395 / MILIÁN BOIX (1930), p. 216
<b>Vínculos</b>	Creu de Dalt de Vallivana en Morella (Calvario) Creu de Dalt de Vallivana en Morella (Virgen con el Niño)

## Creu de Dalt de Vallivana en Morella (Calvario)

Nº 148 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Dalt de Vallivana en Morella (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.
<b>Ubicación act.</b>	Castellón, Museo de BB.AA. (fragmento)
<b>Dimensiones</b>	44 cm. x 48 cm. x 16 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal / decoración arquitectónica / paño de pureza / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu de Dalt de Vallivana en Morella (general)



**Creu de Dalt de Vallivana en Morella  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 148 (2)**



**Datos de enunciado único**

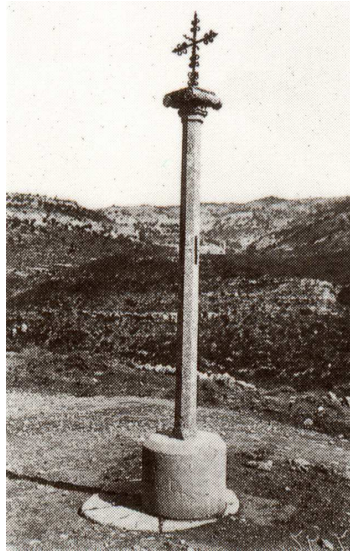
<b>Título</b>	Creu de Dalt de Vallivana en Morella (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).
<b>Ubicación act.</b>	Castellón, Museo de BB.AA. (fragmento)
<b>Dimensiones</b>	44 cm. x 48 cm. x 16 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal / decoración arquitectónica / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / ángel músico
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Creu de Dalt de Vallivana en Morella (general)

## Creu de Baix de Vallivana en Morella

Nº 149



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de Baix de Vallivana en Morella
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Morella
<b>Empl. original</b>	Morella, ermita de Vallivana
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 342-347 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 549

**Cruz en Olocau del Rey**

**Nº 150**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Olocau del Rey
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Olocau del Rey
<b>Empl. original</b>	Olocau del Rey, entrada del pueblo, junto al camino de Bordón
<b>Datación</b>	siglo XV, segundo cuarto
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / escudo / paño de pureza / decoración vegetal / dosel / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / escenas de la vida de Cristo / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / Virgen con el Niño / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 266-269 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 550 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 249

## Creu de ferro en Ortells (general)

Nº 151

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de ferro en Ortells (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Ortells
<b>Empl. original</b>	Ortells, a la entrada del pueblo, junto al antiguo camino de herradura que va a Morella
<b>Datación</b>	siglo XV, final
<b>Ubicación act.</b>	Ortells, iglesia parroquial
<b>Dimensiones</b>	85 cm. x 39 cm. x 15 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 276-282 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 551 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 573 / MILIÁN BOIX (1930), p. 235
<b>Vínculos</b>	Creu de ferro en Ortells (Cristo crucificado) Creu de ferro en Ortells (Virgen con el Niño)

## Creu de ferro en Ortells (Cristo crucificado)

Nº 151 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de ferro en Ortells (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	pañó de pureza
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Creu de ferro en Ortells (general)

## Creu de ferro en Ortells (Virgen con el Niño)

Nº 151 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de ferro en Ortells (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	ramo de flores / corona / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Creu de ferro en Ortells (general)

**Creu de Pedra en Ortells****Nº 152****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de pedra en Ortells
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Ortells
<b>Empl. original</b>	Ortells, camino de Palanques, junto a la caterretera
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / caña / capitel / cruz / escudos
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / escenas de la vida de Cristo / Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 272-275 / MILIAN BOIX (2013), p. 235 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 551 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 249 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 574



**Creu de l'Assagador en Peñíscola (general)**

**Nº 153**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de l' Assagador en Peñíscola (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Peñíscola
<b>Empl. original</b>	Peñíscola, intersección del camino viejo a Benicarló con el asagador
<b>Datación</b>	siglo XV, final
<b>Ubicación act.</b>	Peñíscola

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura / coronas / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo / apóstol
<b>Personajes repr.</b>	Santiago, el Mayor / Antonio Abad, san / Roque, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XXI, pp. 107-111; cap. XCIX, pp. 396-405; cap. CCXXI, pp. 954-955
<b>Bibliografía</b>	SIMÓ CASTILLO (2007) / SIMÓ CASTILLO (1979)
<b>Vínculos</b>	Creu de l' Assagador en Peñíscola (Calvario) Creu de l' Assagador en Peñíscola (Virgen) Creu de l' Assagador en Peñíscola (san Juan Evangelista) Creu de l' Assagador en Peñíscola (san Lucas) Creu de l' Assagador en Peñíscola (san Marcos)

## Creu de l'Assagador en Peñíscola (Calvario)

Nº 153 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l'Assagador en Peñíscola (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la Santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	sol / paño de pureza / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / demonio / Calvario / Cristo vence a la muerte / Virgen / evangelista / apóstol / santo / Adán sale de la tumba
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san / Adán
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Assagador en Peñíscola (general)

## Creu de l'Assagador en Peñíscola (Virgen)

Nº 153 (2)



### Datos de enunciado único

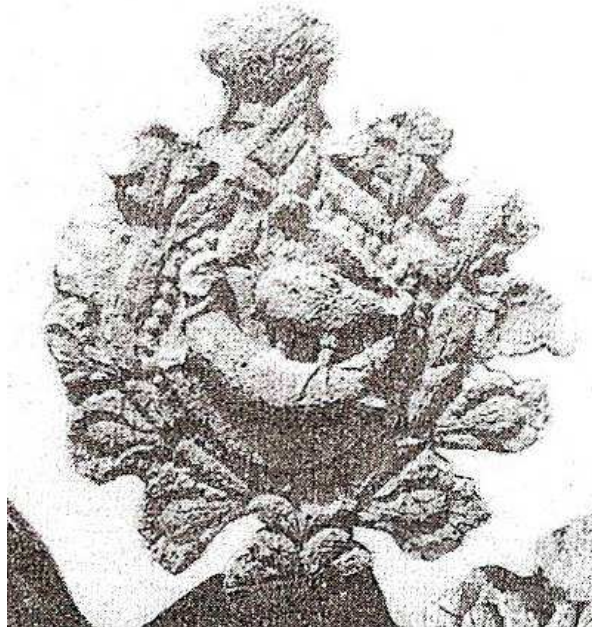
<b>Título</b>	Creu de l'Assagador en Peñíscola (Virgen)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen María.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen / Virgen de la Ermitana
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Assagador en Peñíscola (general)

## **Creu de l'Assagador en Peñíscola (san Juan Evangelista)**

**Nº 153 (3)**



### **Datos de enunciado único**

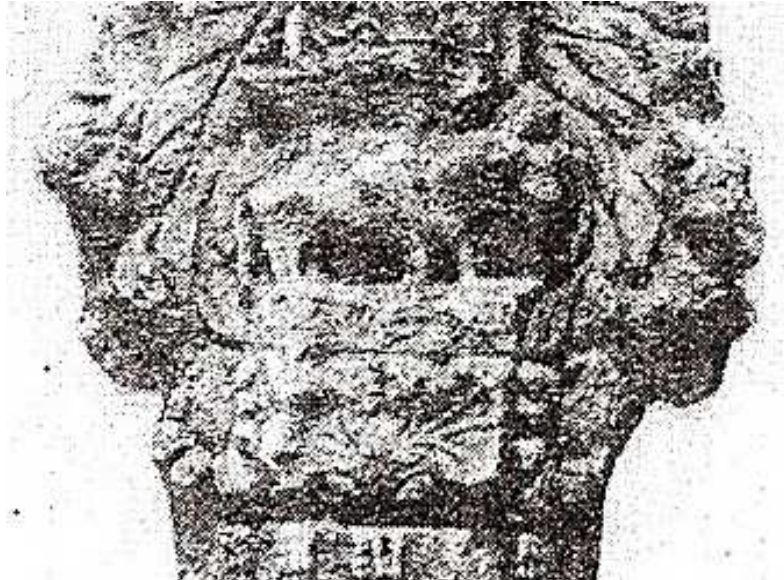
<b>Título</b>	Creu de l'Assagador en Peñíscola (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11I421
<b>Descr. Iconclass</b>	Águila (posiblemente con libro), símbolo de san Juan.

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	ave / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / evangelista / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Assagador en Peñíscola (general)

## Creu de l'Assagador en Peñíscola (san Lucas)

Nº 153 (4)



### Datos de enunciado único

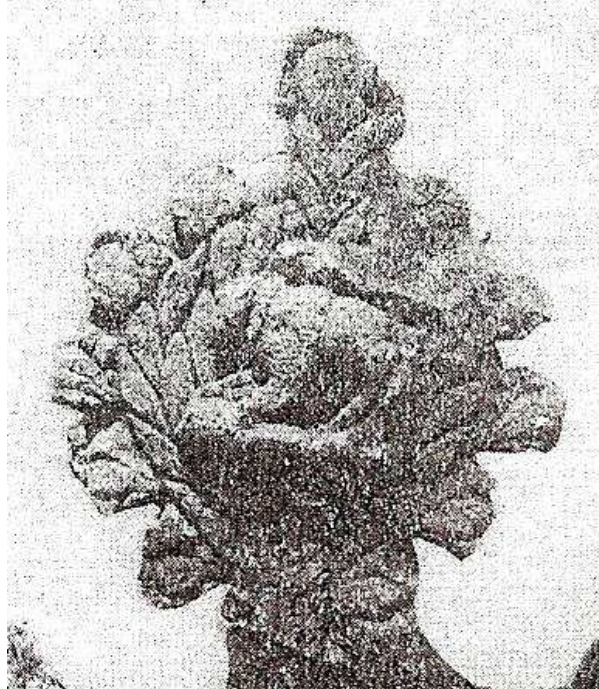
<b>Título</b>	Creu del Assagador en Peñíscola (san Lucas)
<b>Cód. Iconclass</b>	11I422
<b>Descr. Iconclass</b>	Toro (posiblemente con libro), símbolo de san Lucas.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / toro
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Lucas, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Assagador en Peñíscola (general)

## Creu de l'Assagador en Peñíscola (san Marcos)

Nº 153 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l'Assagador en Peñíscola (san Marcos)
<b>Cód. Iconclass</b>	11I423
<b>Descr. Iconclass</b>	León (posiblemente con libro), símbolo de san Marcos.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / león
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Marcos, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Assagador en Peñíscola (general)

**Creu de la Font en Portell de Morella (general)**

**Nº 154**





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de la Font en Portell de Morella (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Portell de Morella
<b>Empl. original</b>	Portell de Morella, a la salida del pueblo, cerca de la ermita de la Virgen de la Fuente
<b>Datación</b>	siglo XV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	86 cm. x 54 cm. x 12 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / macolla / capitel / cruz / espigón / dosel / escudo / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Virgen con el Niño / escudo de Aragón / santo / Descendimiento de la cruz
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (niño) / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 394-399 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 553 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 249 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 577 / MILIÁN BOIX (1930), p. 246
<b>Vínculos</b>	Creu de la Font en Portell de Morella (macolla)

**Creu de la Font en Portell de Morella (macolla)**

**Nº 154 (1)**



**Datos de enunciado único**

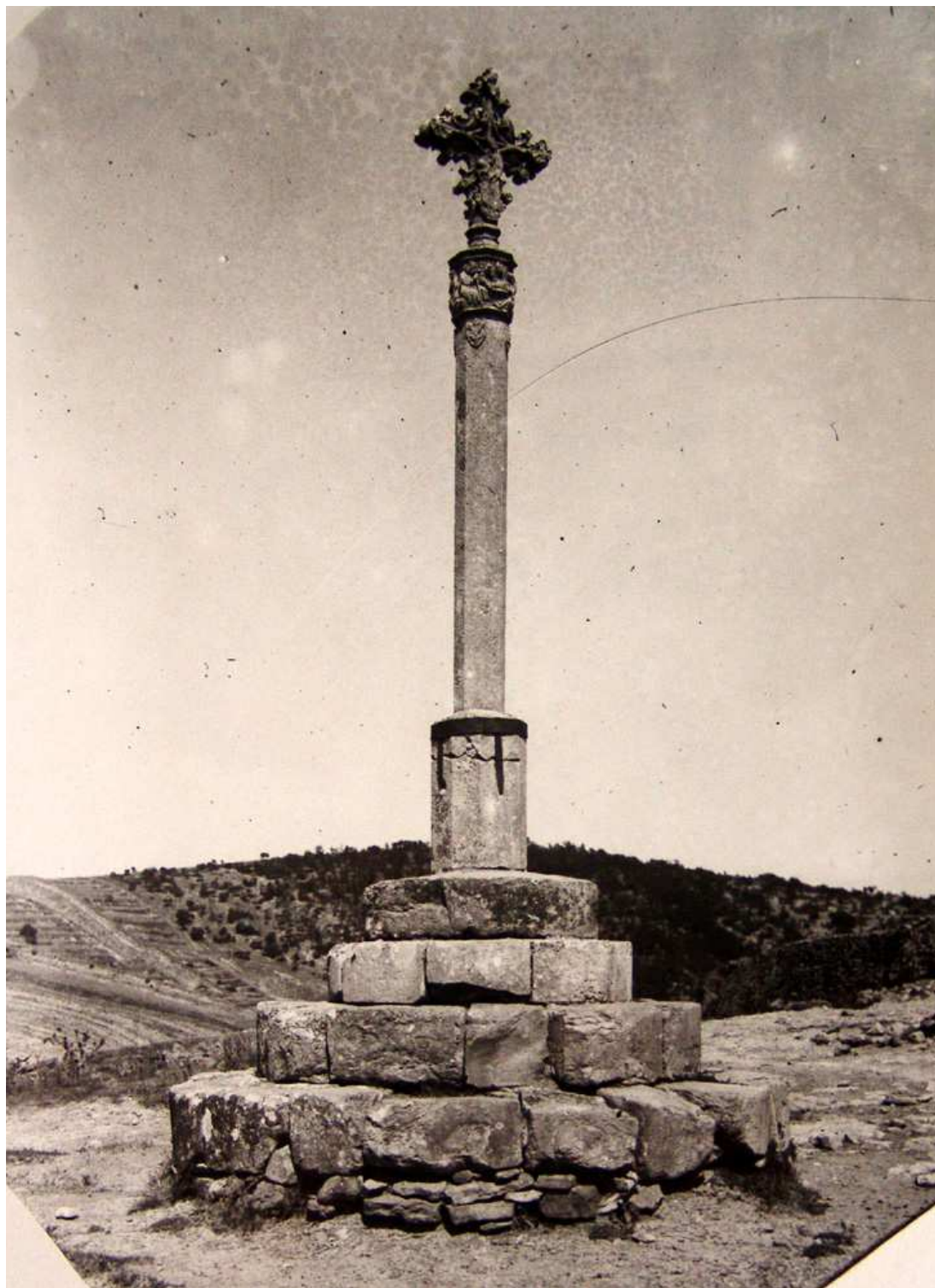
<b>Título</b>	Creu de la Font en Portell de Morella (macolla)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)
<b>Ubicación act.</b>	Portell de Morella, iglesia parroquial (macolla)
<b>Dimensiones</b>	37 cm. de diámetro

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	macolla / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Aragón
<b>Vínculos</b>	Creu de la Font en Portell de Morella (general)

**Cruz de Maset en Portell de Morella (general)**

**Nº 155**



**Datos de enunciado único**

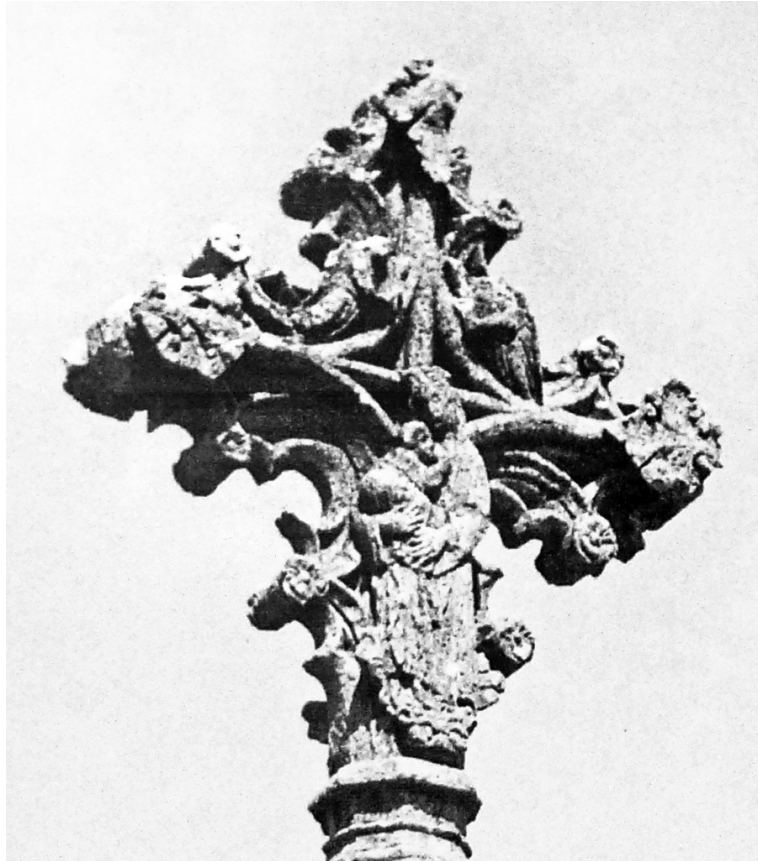
<b>Título</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Portell de Morella
<b>Empl. original</b>	Portell de Morella, a la salida del pueblo, en el camino a Vilafraca
<b>Datación</b>	entre 1440 y 1450
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Sanxo, Antoni (atr.) / Arbó, Antonio o taller
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / ángel / Anunciación (según Milián Boix, 2013; por la que nos decantamos) o Asunción de María (según Milián Boix, 1989 y Alanyà i Roig 2000) / Virgen de la Misericordia / orante / escudo de Portell de Morella
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 388-393 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 553 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 249 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 577 / MILIÁN BOIX (1930), p. 246
<b>Vínculos</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (Virgen con el Niño) Cruz de Maset en Portell de Morella (Natividad de Cristo) Cruz de Maset en Portell de Morella (Virgen de Misericordia) Cruz de Maset en Portell de Morella (escudo de la familia Ricart)

**Cruz de Maset en Portell de Morella  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 155 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F41
<b>Descr. Iconclass</b>	Madona: la Virgen María de pie (o de media figura), el Niño Jesús cerca de su pecho.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (general)

**Cruz de Maset en Portell de Morella (Natividad de Cristo)**

**Nº 155 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (Natividad de Cristo)
<b>Cód. Iconclass</b>	73B13
<b>Descr. Iconclass</b>	María, José y Cristo recién nacido (Natividad).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / bastón / buey / mula / pesebre
<b>Conceptos sgds.</b>	Natividad de Cristo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / José, san
<b>Fuentes liter.</b>	Lc 2,6-7
<b>Vínculos</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (general)

## **Cruz de Maset en Portell de Morella (Virgen de la Misericordia)**

**Nº 155 (3)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (Virgen de Misericordia)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F34
<b>Descr. Iconclass</b>	María protege a la humanidad contra la peste, p.e. escondiendo gente bajo su manto; "Pestbild".

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / manto
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Virgen de Misericordia / María protege bajo su manto
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Vínculos</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (general)

**Cruz de Maset en Portell de Morella  
(escudo de la familia Ricart)**

**Nº 155 (4)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (escudo de la familia Ricart)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122(RICART)
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas.

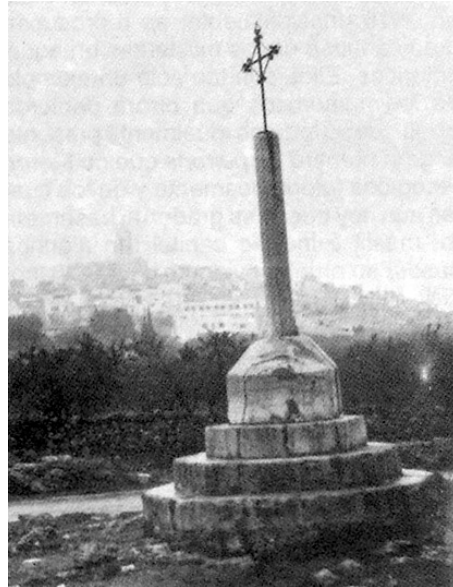
**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	caña / escudo / cardo
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de la familia Ricart
<b>Vínculos</b>	Cruz de Maset en Portell de Morella (general)



## Cruz en Rossell

Nº 156



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Rossell
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Rossell
<b>Empl. original</b>	Rossell
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	SIMÓ CASTILLO (1983), p. 14

**Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu  
(general)**

**Nº 157**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Sant Mateu
<b>Empl. original</b>	Sant Mateu, cementerio
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	Sant Mateu, ayuntamiento

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo de Sant Mateu
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	SIMÓ CASTILLO (1983), p. 12 / MILIÁN BOIX (1930), p. 271
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (Calvario) Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (Virgen con el Niño) Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santa Bárbara) Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (escudo) Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santa) Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (inscripción) Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santo) Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santo) Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santa)

## Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (Calvario)

Nº 157 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / dosel / filacteria / clavo / paño de pureza / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / evangelista / apóstol / santo / mano en la mejilla / actitud doliente
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Inscripciones</b>	ilegible
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (general)

**Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 157 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	corona / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (general)

**Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu  
(santa Bárbara)**

**Nº 157 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santa Bárbara)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(BÁRBARA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Bárbara; posibles atributos: libro, (bola de) de cañón, corona, cruz, cáliz con hostia, Dióscuro (su padre), pluma de pavo, espada, herramientas de albañil, torre.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	palma / torre con tres ventanas
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir / Trinidad
<b>Personajes repr.</b>	Bárbara, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCII, pp. 896-903
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (general)

**Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu  
(escudo)**

**Nº 157 (4)**



**Datos de enunciado único**

Título	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (escudo)
Cód. Iconclass	46A122
Descr. Iconclass	Escudo de armas, heráldica.

**Datos de enunciado múltiple**

Elementos sgts.	capitel / decoración vegetal / escudo / flor de lis
Vínculos	Cruz de Santa Bárbara o del <i>Fossar</i> en Sant Mateu (general)

**Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu  
(santa)**

**Nº 157 (5)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santa)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH
<b>Descr. Iconclass</b>	Santa.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / palma / libro / corona real
<b>Conceptos sgds.</b>	Santa
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (general)



**Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu  
(inscripción)**

**Nº 157 (6)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (inscripción)
<b>Cód. Iconclass</b>	49L8
<b>Descr. Iconclass</b>	Inscripción.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / decoración vegetal / escudo / inscripción
<b>Inscripciones</b>	Ilegible
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (general)

**Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu  
(santo)**

**Nº 157 (7)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / libro / espada
<b>Conceptos sgds.</b>	santo
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (general)

**Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu  
(santo)**

**Nº 157 (8)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / libro / báculo / hábito
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / monje / abad
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (general)

**Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu  
(santa)**

**Nº 157 (9)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (santa)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH
<b>Descr. Iconclass</b>	Santa.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / corona real / rosario / tarro / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	santa
<b>Vínculos</b>	Cruz de Santa Bárbara o del Fossar en Sant Mateu (general)

**Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu  
(general)**

**Nº 158**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Sant Mateu
<b>Empl. original</b>	Sant Mateu, camino de Castellón
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	Sant Mateu

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (Cristo crucificado) Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (santo) Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (Santiago) Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (inscripción) Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (san Miguel) Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (escudo)

**Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu  
(Cristo crucificado)**

**Nº 158 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).
<b>Ubicación act.</b>	desaparecido

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / filacteria / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Inscripciones</b>	Ilegible
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (general)

## Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (santo)

Nº 158 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.
<b>Ubicación act.</b>	Sant Mateu, Museo Municipal
<b>Dimensiones</b>	7 cm.
<b>Realización</b>	MMM (2006)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración arquitectónica / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	Santo
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (general)



## Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (Santiago)

Nº 158 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (Santiago)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SANTIAGO, EL MAYOR)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Santiago, el Mayor; posibles atributos: libro, capa de peregrino, sombrero, vieira, bordón, y zurrón, rolo, espada.
<b>Ubicación act.</b>	Sant Mateu, plaça del llaurador
<b>Dimensiones</b>	35 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / sombrero / libro / barba
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / santo mártir / apóstol
<b>Personajes repr.</b>	Santiago, el Mayor
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XCIX, pp. 396-405
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (general)

**Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu  
(inscripción)**

**Nº 158 (4)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (inscripción)
<b>Cód. Iconclass</b>	49L8
<b>Descr. Iconclass</b>	Inscripción.
<b>Ubicación act.</b>	Sant Mateu, plaça del llaurador
<b>Dimensiones</b>	35 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / decoración vegetal / escudo / inscripción
<b>Inscripciones</b>	Ilegible
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (general)

**Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu  
(san Miguel)**

**Nº 158 (5)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (san Miguel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G3
<b>Descr. Iconclass</b>	El arcángel Miguel, luchando contra el dragón (demonio, Satán).
<b>Ubicación act.</b>	Sant Mateu, plaça del llaurador
<b>Dimensiones</b>	35 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / armadura / lanza / alas / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	arcángel / demonio / ángel caído
<b>Personajes repr.</b>	Miguel, san / Satán
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CXLV, pp. 620-628
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (general)

**Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu  
(escudo)**

**Nº 158 (6)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.
<b>Ubicación act.</b>	Sant Mateu, plaça del llaurador
<b>Dimensiones</b>	35 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / cordero / bandera
<b>Conceptos sgds.</b>	cordero místico / Agnus Dei
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Quatremitjana en Sant Mateu (general)

## Cruz de la Mare de Déu dels Àngels en Sant Mateu

Nº 159



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Mare de Déu dels Àngels en Sant Mateu
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Sant Mateu
<b>Empl. original</b>	Sant Mateu, camino de la ermita de la Virgen de los Ángel
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo

**Cruz en Sant Mateu****Nº 160****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Sant Mateu
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Sant Mateu
<b>Empl. original</b>	Sant Mateu
<b>Datación</b>	siglo XV, primer cuarto
<b>Ubicación act.</b>	Sant Mateu, iglesia arciprestal de Sant Mateu

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza
<b>Conceptos sgts.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37

**Cruz de Piedra en Siete Aguas (general)**

**Nº 161**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Siete Aguas
<b>Empl. original</b>	Siete Aguas, entre el camino real de Valencia a Toledo y la Venta de la Contienda
<b>Datación</b>	1432, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Siete Aguas, al lado de la Glorieta

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Mercader, Berenguer
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / mojón
<b>Bibliografía</b>	CORBÍN CARBÓ (2003), pp. 68-69, 185 / DOMINGO IRANZO (2001), pp. 73-74 / BLASCO CARRASCOSA; MAS SÁNCHEZ; RUIZ DE LA FUENTE (1973), pp. 35-37
<b>Vínculos</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (Cristo crucificado) Cruz de Piedra en Siete Aguas (Virgen con el Niño) Cruz de Piedra en Siete Aguas (fraile franciscano) Cruz de Piedra en Siete Aguas (san Juan Bautista) Cruz de Piedra en Siete Aguas (escudo de Berenguer Mercader)



## Cruz de Piedra en Siete Aguas (Cristo crucificado)

Nº 161 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (general)

## Cruz de Piedra en Siete Aguas (Virgen con el Niño)

Nº 161 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (general)

## Cruz de Piedra en Siete Aguas (fraile franciscano)

Nº 161 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (fraile franciscano)
<b>Cód. Iconclass</b>	11P31521
<b>Descr. Iconclass</b>	Monje(s), fraile(s).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / hábito / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	fraile franciscano / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (general)

## Cruz de Piedra en Siete Aguas (san Juan Bautista)

Nº 161 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (san Juan Bautista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN BAUTISTA)
<b>Descr. Iconclass</b>	San Juan Bautista, posibles atributos: libro, cruz de caña, copa bautismal, panal, cordero, báculo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	santo
<b>Personajes repr.</b>	Juan Bautista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 3,1-12 / Mc 1,1-13
<b>Vínculos</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (general)

**Cruz de Piedra en Siete Aguas  
(escudo de Berenguer Mercader)**

**Nº 161 (5)**



**Datos de enunciado único**

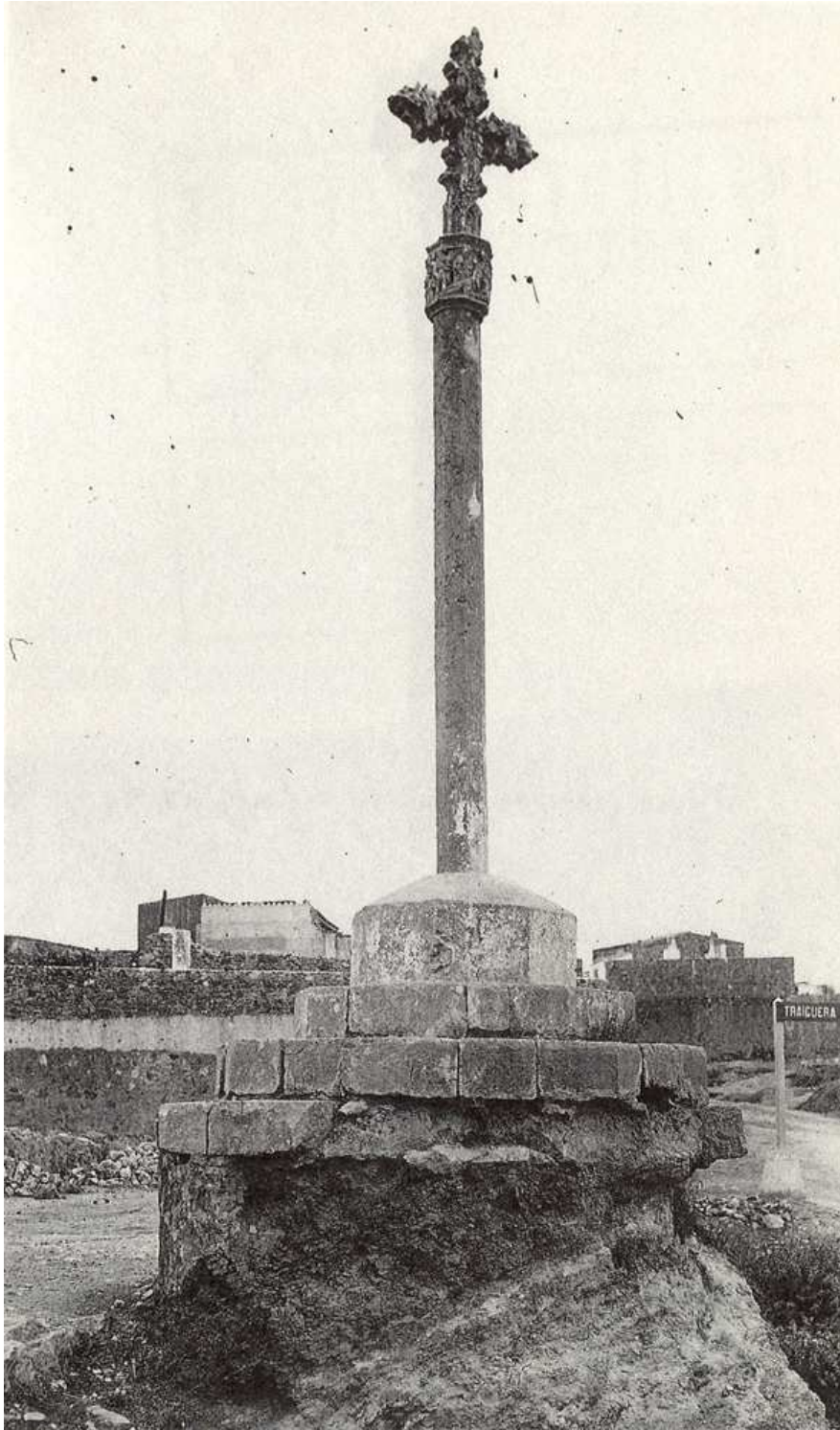
<b>Título</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (escudo de Berenguer Mercader)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica (MERCADER).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Berenguer Mercader / baron de Siete Aguas
<b>Vínculos</b>	Cruz de Piedra en Siete Aguas (general)

**Cruz del camino de La Jana en Traiguera (general)**

**Nº 162**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, camino real de Valencia en dirección a La Jana, cerca del Calvario
<b>Datación</b>	siglo XV, primer tercio (siglo XVI según Carreras y Candi, 1918-1922)
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1992), p. 40 / CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 4, p. 864 / MILIÁN BOIX (1930), p. 307
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Calvario) Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Virgen con el Niño) Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Natividad de Cristo) Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Adoración de los Magos)

## Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Calvario) N° 162 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración arquitectónica / filacteria / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (general)



**Cruz del camino de La Jana en Traiguera  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 162 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F41
<b>Descr. Iconclass</b>	Madona: la Virgen María de pie (o de media figura), el Niño Jesús cerca de su pecho.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración arquitectónica / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (general)

**Cruz del camino de La Jana en Traiguera  
(Natividad de Cristo)**

**Nº 163 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Natividad de Cristo)
<b>Cód. Iconclass</b>	73B13
<b>Descr. Iconclass</b>	María, José y Cristo recién nacido (Natividad).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / buey / mula / pesebre
<b>Conceptos sgds.</b>	Natividad de Cristo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / José, san
<b>Fuentes liter.</b>	Lc 2,6-7
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (general)

## Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Adoración de los Magos)

Nº 163 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (Adoración de los Magos)
<b>Cód. Iconclass</b>	73B57
<b>Descr. Iconclass</b>	Adoración de los Magos: los tres ofrecen sus regalos a Cristo niño (oro, incienso y mirra).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / oro / incienso / mirra
<b>Conceptos sgds.</b>	Adoración de los Magos / actitud de adoración / Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María / Gaspar / Melchor / Baltasar
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 2,9-11 / <i>Evangelio árabe de la Infancia</i> VII / <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> XVI, 2 / <i>Protoevangelio de Santiago</i> XXI, 3
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de La Jana en Traiguera (general)

**Cruz Cubierta en Valencia (general)****Nº 164****Datos de enunciado único**

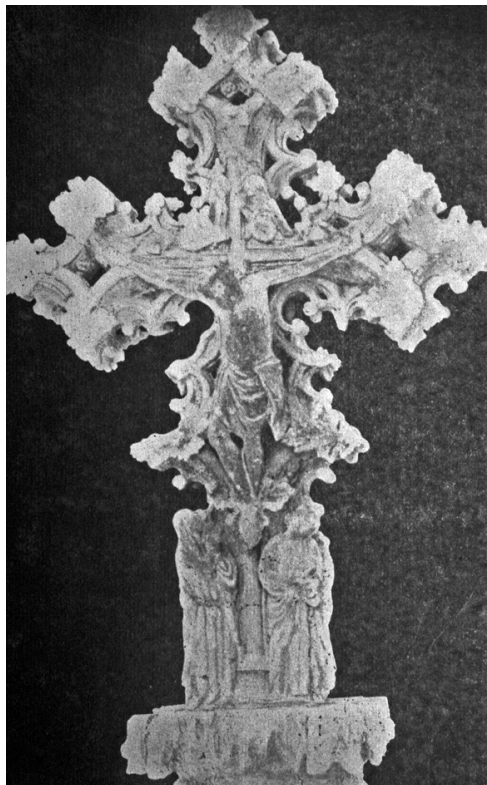
<b>Título</b>	Cruz Cubierta en Valencia (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, camino real de Xàtiva
<b>Datación</b>	1376
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Marrades, P. / Suau, Johan / Poyo, Juan del / Lobet, Juan / Lobet, Martín / Çaera, Vicente / Lexa, Lop de / Martí, Juan / Enclus, Jaime / Oliva, Sebastián de / Querol, Nicolás
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	tambor / caña / cruz / espigón / cubierta
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz del Milagro / Cruz del camino real de Xàtiva
<b>Bibliografía</b>	CARRERES ZACARÉS (1927), pp. 90-96 / TORMO Y MONZÓ (1923), p. 139
<b>Vínculos</b>	Cruz Cubierta en Valencia (Calvario)

## Cruz Cubierta en Valencia (Calvario)

Nº 164 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz Cubierta en Valencia (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / llagas de Cristo / corona de espinas / clavos / paño de pureza / filacteria / decoración arquitectónica / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / ángel / actitud doliente / orante / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz Cubierta en Valencia (general)

**Cruz Cubierta de Almàssera**

**Nº 165**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz Cubierta de Almàssera
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Almàssera, camino viejo de Barcelona
<b>Datación</b>	1373, ca.
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo de Sant Mateu
<b>Personas implic.</b>	Marrades, P. / Sicard, B. / Cubells, Jaume / Ferrer, Bertran / Crespo, Johan
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / capitel / cruz / gradería / tambor / edículo / espigón
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	CARRERES ZACARÉS (1927), pp. 86-90

**Cruz Cubierta de Mislata (general)**

**Nº 166**





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz Cubierta de Mislata (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Mislata, camino real de Quart
<b>Datación</b>	1381
<b>Ubicación act.</b>	Mislata, plaza de la Cruz

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Poyo, Juan del / Querol, Nicolás / Lobet, el joven, Juan / Verdancha, Francisco / Crespi, Miguel / Mateu, Berenguer
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / capitel / cruz / gradería / tambor / edículo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	CARRERES ZACARÉS (1927), pp. 96-101
<b>Vínculos</b>	Cruz Cubierta de Mislata (Cristo crucificado) Cruz Cubierta de Mislata (Virgen con el Niño)

## Cruz Cubierta de Mislata (Cristo crucificado)

Nº 166 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz Cubierta de Mislata (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz Cubierta de Mislata (general)

## Cruz Cubierta de Mislata (Virgen con el Niño)

Nº 166 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz Cubierta de Mislata (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / orbe
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz Cubierta de Mislata (general)

**Cruz del camino del Grao en Valencia (general)**

**Nº 167**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, camino del Grao
<b>Datación</b>	1429, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, avenida del Puerto

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Lobet, Martín / Lobet, Juan
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / tambor / escudo / dosel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo
<b>Personajes repr.</b>	Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Bibliografía</b>	CARRERES ZACARÉS (1927), pp. 103-108
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (santo) Cruz del camino del Grao en Valencia (santo) Cruz del camino del Grao en Valencia (santo) Cruz del camino del Grao en Valencia (santo)

**Cruz del camino del Grao en Valencia (santo)**

**Nº 167 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	caña / escudo / dosel / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	armas de Aragón / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (general)

## Cruz del camino del Grao en Valencia (santo)

Nº 167 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	caña / escudo / dosel / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	armas de Aragón / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (general)

## Cruz del camino del Grao en Valencia (santo)

Nº 167 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	caña / escudo / dosel / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	armas de Aragón / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (general)



**Cruz del camino del Grao en Valencia (santo)**

**Nº 167 (4)**

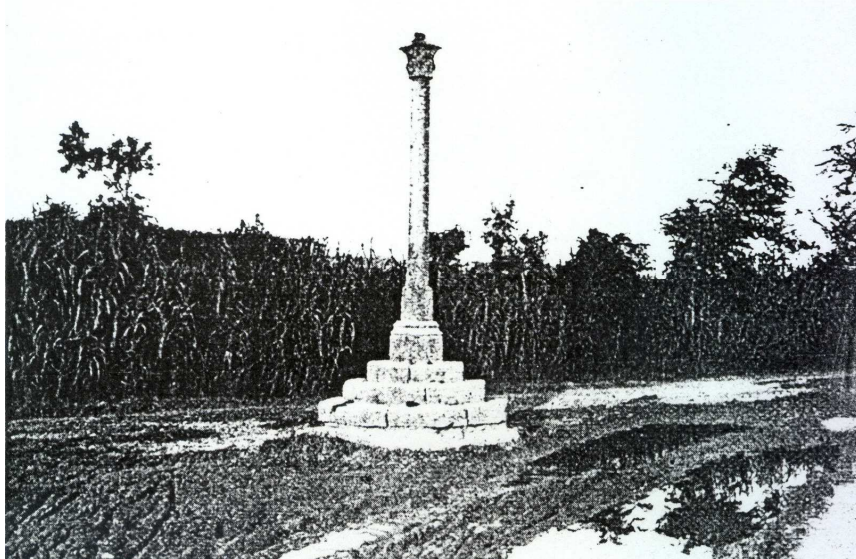


**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	caña / escudo / dosel / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	armas de Aragón / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino del Grao en Valencia (general)

**Cruz del Sisado en Valencia****Nº 168****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Sisado en Valencia (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, camino del Molino de la Marquesa, antiguo camino real de Aragón
<b>Datación</b>	1439
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Matheu, Antonio / Dalmau, Antonio / Mateu, Berenguer
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / capitel / cruz / gradería / tambor
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 1, p. 136

**Cruz de la Conca en Valencia (general)**

**Nº 169**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Conca en Valencia (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. Original</b>	Valencia, playa de Pinedo
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Castelló, Jesús
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / capitel / cruz / gradería / tambor
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Conca en Valencia (escudo de Valencia) Cruz de la Conca en Valencia (escudo de Aragón)

## **Cruz de la Conca en Valencia (escudo de Valencia)**

**Nº 169 (1)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Conca en Valencia (escudo de Valencia)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, paseo de la playa de Pinedo

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Valencia
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Conca en Valencia (general)

## Cruz de la Conca en Valencia (escudo de Aragón)

Nº 169 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Conca en Valencia (escudo de Aragón)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, paseo de la playa de Pinedo

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Aragon
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Conca en Valencia (general)

## Prigonet en Vallibona

Nº 170



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Prigonet en Vallibona
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vallibona
<b>Empl. original</b>	Vallibona, cruce de caminos que va a Rosell y a Castell de Cabres
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 436-439 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 556

**Cruz de Aliaga en Vila-real****Nº 171****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Aliaga
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vila-real
<b>Empl. original</b>	Vila-real, camino de Valencia
<b>Datación</b>	entre 1441 y 1456
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Bonfill, Simó / Dalmau, Antonio / Sanoya, Pere
<b>Personas implic.</b>	Ganau, Juan / Garriga, Jaume / Gil, Luís
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / capitel / cruz / nido de golondrinas / calavera / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Virgen con el Niño / ángel / serafín / evangelistas
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Adán / Jesucristo (niño) / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	DOÑATE SEBASTIÁN (1975), pp. 110-112



## Primera cruz del raval de Castelló o de Sant Pasqual en Vila-real

Nº 172

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Primera cruz del raval de Castelló o de Sant Pasqual en Vila-real
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vila-real
<b>Empl. original</b>	Vila-real, convento de San Pascual
<b>Datación</b>	1494 (se tienen noticias de una cruz en el mismo lugar desde 1421)
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Prunera, Agustín
<b>Personas implic.</b>	Gil, Pere / Gil, Luis / Oller, Jaume
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromía
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / capitel / cruz / gradería / tambor / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / apóstol / arcángel / ángel / santa / santa mártir / santo / santo mártir / escudo de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	Pedro, san / Santiago, el Mayor / Miguel, san / Bárbara, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357; cap. XCIX, pp. 396-405; cap. CXLV, pp. 620-630; cap. CCII, pp. 896-903
<b>Bibliografía</b>	DOÑATE SEBASTIÁN (1975), pp. 108-110

**Creu del Fossar en Vila-real****Nº 173****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu del Fossar en Vila-real
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vila-real
<b>Empl. original</b>	Vila-real, convento de San Pascual
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	DOÑATE SEBASTIÁN (1975), p. 109

**Cruz en Vilafamés**

**Nº 174**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Vilafamés
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vilafamés
<b>Empl. original</b>	Vilafamés, camino de la Barona
<b>Datación</b>	siglo XV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo
<b>Bibliografía</b>	MILIÁN BOIX (1930), p. 333

**Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (general)**

**Nº 175**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vilar de Canes
<b>Empl. original</b>	Vilar de Canes, a la salida del pueblo, junto al camino de la Carrera dels pous
<b>Datación</b>	siglo XV, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Vilar de Canes, a la salida del pueblo, junto al camino de la Carrera dels pous

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	taller de Avinyó, Giamo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	tambor / caña / capitel / espigón / decoración vegetal / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 444-447
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (san Pedro) Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (escudo) Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (escudo)

## Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (san Pedro)

Nº 175 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (san Pedro)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(PEDRO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pedro; primer obispo de Roma; posibles atributos: libro, gallo, cruz (boca abajo), pez, llave, rollo, barco, tiara.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	llave
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo / apóstol
<b>Personajes repr.</b>	Pedro, san
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (general)

**Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (escudo)**

**Nº 175 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	mano / onda / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (general)



## Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (escudo)

Nº 175 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	mano / onda / ala / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Vínculos</b>	Cruz de la Carrera en Vilar de Canes (general)

**Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (general)****Nº 176****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vilar de Canes
<b>Empl. original</b>	Vilar de Canes, junto al antiguo camino de Albocàsser, a 100 m. del cementerio
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	Vilar de Canes, capitel en el ayuntamiento

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	taller de Avinyó, Giamo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / escudo
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 448-449
<b>Vínculos</b>	Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (orante) Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (escudo) Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (escudo)

## Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (orante)

Nº 176 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (orante)
<b>Cód. Iconclass</b>	11Q2
<b>Descr. Iconclass</b>	Oración (privada); 'Oratione', 'Preghiere', 'Preghiere a Dio' (Ripa)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	decoración floral
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / orante / genuflexión / actitud de oración
<b>Vínculos</b>	Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (general)

**Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (escudo)**

**Nº 176 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	mano / ondas / escudo / decoración floral
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Vínculos</b>	Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (general)

## Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (escudo)

Nº 176 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	ondas / ala / escudo / decoración floral
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Vínculos</b>	Cruz del Cementerio en Vilar de Canes (general)

**Creu del Molí o de les Eres en Vilafranca del Cid  
(general)**

**Nº 177**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villafranca del Cid
<b>Empl. original</b>	Villafranca del Cid, a la entrada de la población por el camino de la Iglesuela del Cid
<b>Datación</b>	1420, ca.
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida (el capitel se conserva in situ)

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / decoración arquitectónica / dosel / escudo / animal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Creu del Molí / Cruz de Santa Bárbara / santo / Calvario / Cristo crucificado / Virgen / apóstol / evangelista / escudo de Villafranca del Cid / tau / escudo de san Antonio Abad / san Antonio vendiendo toda su hacienda / san Antonio reparte entre los pobres y menesterosos lo obtenido por la venta de sus bienes / demonio
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 452-463 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 557 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 250 / MONFORT TENA (1999), pp. 366-367 / MILIÁN BOIX (1930), p. 337
<b>Vínculos</b>	Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (Calvario) Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (Visita de san Antonio a san Pablo ermitaño) Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (Las tentaciones de san Antonio)

**Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid  
(Calvario)**

**Nº 177 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal / zanfonía / salterio / chirimía / laud / rabel
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / ángel músico
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (general)



**Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid  
(Visita de san Antonio a san Pablo ermitaño)**

**Nº 177 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (Visita de san Antonio a san Pablo ermitaño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(ANTONIO ABAD)41
<b>Descr. Iconclass</b>	San Antonio Abad visita a san Pablo ermitaño en el desierto.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / pájaro / pan
<b>Conceptos sgds.</b>	Visita de san Antonio Abad a san Pablo ermitaño / ermitaño / santo / milagro
<b>Personajes repr.</b>	Antonio Abad, san / Pablo ermitaño, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XXI, pp. 107-111; cap. XV, pp. 97-99
<b>Vínculos</b>	Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (general)

**Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid  
(Tentaciones de san Antonio)**

**Nº 177 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (Las tentaciones de san Antonio)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(ANTONIO ABAD)35
<b>Descr. Iconclass</b>	Tentaciones de san Antonio Abad.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / ermita / espadaña / campana / hábito / mujer
<b>Conceptos sgds.</b>	tentación / demonios / ermitaño / Demonios apalean a san Antonio / san Antonio frente a la Tentadora
<b>Personajes repr.</b>	Antonio Abad, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XXI, pp. 107-111
<b>Vínculos</b>	Creu del Molí o de las Eras en Villafranca del Cid (general)

## **Cruz de la Pobra del Bellestar o de Sant Miquel en Villafranca del Cid**

**Nº 178**

### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la Pobra del Bellestar o de Sant Miquel en Villafranca del Cid
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villafranca del Cid, La Pobra del Bellestar
<b>Empl. original</b>	Villafranca del Cid, La Pobra del Bellestar, camino de Villafranca del Cid
<b>Datación</b>	1450 ca.
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Sanxo, Antoni (atr.)
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / dosel / decoración arquitectónica / escudo / cabra / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Anunciación / Natividad de Cristo / escudo de la familia Cabrera / Cristo crucificado / Calvario / Virgen con el Niño / ángel
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 1,26-38; 2,6-7; 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 464-469 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 557 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 250 / MILIÁN BOIX (1930), p. 252

**Cruz en Villahermosa del Río**

**Nº 179**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Villahermosa del Río
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villahermosa del Río
<b>Empl. original</b>	Villahermosa del Río
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	Gradería / tambor / caña / capitel / cruz / decoración arquitectónica / flor de lis
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo / arcángel
<b>Personajes repr.</b>	Miguel, san

## Cruz en Villahermosa del Río

Nº 180



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Villahermosa del Río
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villahermosa del Río
<b>Empl. original</b>	Villahermosa del Río, ermita de San Antonio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo

**Cruz en Villahermosa del Río**

**Nº 181**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Villahermosa del Río
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villahermosa del Río
<b>Empl. original</b>	Villahermosa del Río
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Virgen de la Misericordia
<b>Personajes repr.</b>	María



## **Cruz de Sant Joan en Villores (general)**

**Nº 182**

### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Sant Joan en Villores (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villores
<b>Empl. original</b>	Villores, en el collet de Sant Joan, junto al camino dels Casals
<b>Datación</b>	siglo XV, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, museo de Bellas Artes (capitel)
<b>Dimensiones</b>	30 cm. x 30,5 cm. x 31,5 cm. (capitel)

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	PULCHRA MAGISTRI (2013), pp. 404-405
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Joan en Villores (Anunciación) Cruz de Sant Joan en Villores (Piedad)

## Cruz de Sant Joan en Villores (Anunciación)

Nº 182 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Joan en Villores (Anunciación)
<b>Cód. Iconclass</b>	73A522
<b>Descr. Iconclass</b>	Anunciación: María sentada.
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, Museo de BB.AA.
<b>Dimensiones</b>	30 cm. x 30,5 cm. x 31,5 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / alas / jarrón / azucena / filacteria / sitial
<b>Conceptos sgts.</b>	Anunciación / azucena cerrada / azucena semiabierta / azucena abierta / arcángel / virginidad antes del parto / virginidad durante el parto / virginidad después del parto / Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Gabriel, san / María / Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Lc 1,26-38
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 422-423
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Joan en Villores (general)

## Cruz de Sant Joan en Villores (Piedad)

Nº 182 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Joan en Villores (Piedad)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D72121
<b>Descr. Iconclass</b>	El cuerpo de Cristo sostenido por María, otros presentes.
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, Museo de BB.AA.
<b>Dimensiones</b>	30 cm. x 30,5 cm. x 31,5 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	Piedad / ángel / orante
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 422-423
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Joan en Villores (general)

## **Cruz de la ermita de San Bartolomé en Vistabella del Maestrazgo**

**Nº 183**

### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San Bartolomé en Vistabella del Maestrazgo
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vistabella del Maestrazgo
<b>Empl. original</b>	Vistabella del Maestrazgo, frente a la ermita de San Bartolomé
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / apóstoles / Cristo crucificado / Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 502-505 / MILIÁN BOIX (1930), p. 367

## Cruz de la ermita de San Antonio y del cementerio en Vistabella del Maestrazgo

Nº 184



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San Antonio y del cementerio en Vistabella del Maestrazgo
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vistabella del Maestrazgo
<b>Empl. original</b>	Vistabella del Maestrazgo, ermita de San Antonio
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 512-517

## Cruz de la Costera en Vistabella del Maestrazgo

Nº 185



### Datos de enunciado único

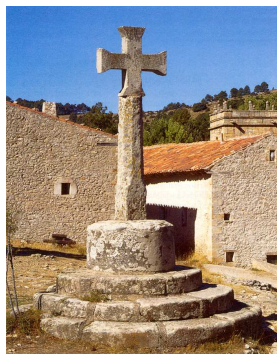
<b>Título</b>	Cruz de la Costera en Vistabella del Maestrazgo
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vistabella del Maestrazgo
<b>Empl. original</b>	Vistabella del Maestrazgo, a la salida del pueblo, junto al camino real de Mosqueruela
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz del camino real de Mosqueruela / El Piró / Peiró de Sant Joan
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 518-521

## Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (general)

Nº 186



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vistabella del Maestrazgo
<b>Empl. original</b>	Vistabella del Maestrazgo, San Juan de Peñagolosa
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Calvario
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 506-511 / SANAHUJA PUIG (2005), p. 115
<b>Vínculos</b>	Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (Calvario) Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (San Pedro)

## Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (Calvario)

Nº 186 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.
<b>Ubicación act.</b>	Vistabella del Maestrazgo, empotrada en el campanario del santuario de San Juan de Peñagolosa

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	clavos
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (general)



## Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (san Pedro)

Nº 186 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (san Pedro)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(PEDRO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pedro; primer obispo de Roma; posibles atributos: libro, gallo, cruz (boca abajo), pez, llave, rollo, barco, tiara.
<b>Ubicación act.</b>	Vistabella del Maestrazgo, empotrada en el campanario del santuario de San Juan de Peñagolosa

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	llave / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 16,19 / VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Vínculos</b>	Cruz de San Juan de Peñagolosa en Vistabella del Maestrazgo (general)

**Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)**

**Nº 187**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xàtiva
<b>Empl. original</b>	Xàtiva, camino viejo de Valencia
<b>Datación</b>	siglo XIV, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Xàtiva, Museo Municipal
<b>Dimensiones</b>	200,5 cm. x 115 cm. x 42 cm.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra / policromado
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MOCHOLÍ MARTÍNEZ (2008), pp. 13-17 / GONZÁLEZ BALDOVÍ (1995), pp. 104-107 / GONZÁLEZ BALDOVÍ (1993), p. 122 / GONZÁLEZ BALDOVÍ (1989), p. 459 / CEBRIÁN MOLINA (1987), pp. 43-53 / SARTHOU CARRERES (1957), p. 20 / SARTHOU CARRERES (1947), pp. 8, 40-41
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (Calvario) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Juan Evangelista) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Lucas) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Mateo) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Marcos) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (Virgen con el Niño) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Pedro) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Pablo) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ángel) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ángel) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Juan Bautista) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Francisco) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (santo Domingo) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (santo benedictino) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (escudo de Xàtiva) Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (escudo de Aragón)

## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (Calvario)

Nº 187 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / libro / paño de pureza / decoración vegetal / decoración arquitectónica / mano en la mejilla
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / actitud doliente
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

## **Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Juan Evangelista)**

**Nº 187 (2)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Juan evangelista, posibles atributos: libro, caldero, cáliz con serpiente, águila, palma, rollo.

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	águila / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / evangelista / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Lucas)

Nº 187 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Lucas)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(LUCAS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Lucas evangelista; posibles atributos: libro, toro (alado), retrato de la Virgen, instrumentos quirúrgicos, utensilios de pintor, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	toro / filacteria / alas
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Lucas, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Mateo)

Nº 187 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Mateo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MATEO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista Mateo; posibles atributos: ángel, hacha, libro, alabarda, pluma y tintero, portamonedas, escuadra, espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / evangelista / santo / ángel / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Mateo, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Marcos) N° 187 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Marcos)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MARCOS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Marcos evangelista y obispo de Alejandría; posibles atributos: libro, león (alado), pluma y tintero, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	león / filacteria / alas
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Marcos, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)



## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (Virgen con el Niño)

Nº 187 (6)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	corona / pájaro / paloma / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Reina del Cielo / Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Pedro)

Nº 187 (7)



### Datos de enunciado único

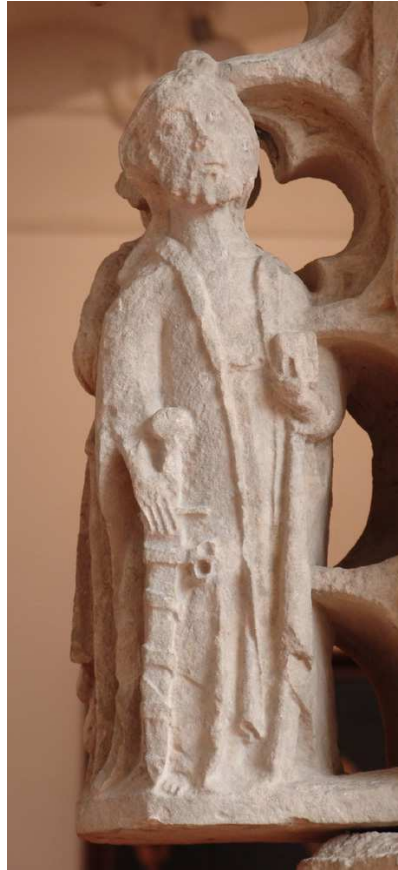
<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Pedro)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(PEDRO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pedro; primer obispo de Roma; posibles atributos: libro, gallo, cruz (boca abajo), pez, llave, rollo, barco, tiara.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	libro / llave / capa con capucha
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 16,19 / VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Pablo)

Nº 187 (8)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Pablo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SAN PABLO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pablo de Tarso; posibles atributos: libro, rollo, espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	libro / espada
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / apóstol / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Pablo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XC, pp. 357-371
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ángel)

Nº 187 (9)



### Datos de enunciado único

Título	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ángel)
Cód. Iconclass	11G
Descr. Iconclass	Ángel.

### Datos de enunciado múltiple

Elementos sgts.	alas / manos cruzadas sobre el pecho
Conceptos sgds.	ángel / doliente / actitud doliente
Vínculos	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ángel)

Nº 187 (10)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (ángel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G
<b>Descr. Iconclass</b>	Ángel.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / manos juntas
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel / doliente / actitud doliente
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

**Cruz del camino de Valencia en Xàtiva  
(san Juan Bautista)**

**Nº 187 (11)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Juan Bautista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN BAUTISTA)
<b>Descr. Iconclass</b>	San Juan Bautista, posibles atributos: libro, cruz de caña, copa bautismal, panal, cordero, báculo.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / clípeo / cordero / banderín / capa
<b>Conceptos sgds.</b>	profeta / cordero místico / Agnus Dei
<b>Personajes repr.</b>	Juan Bautista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 3,1-12 / Mc 1,1-13
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

## Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Francisco)

Nº 187 (12)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (san Francisco)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(FRANCISCO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El fundador de la Orden de los frailes menores (franciscanos), Francisco de Asís; posibles atributos: libro, crucifijo, lirio, calavera, estigmas.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / libro / hábito franciscano / cordón de tres nudo
<b>Conceptos sgds.</b>	fraile franciscano / fraile menor / fundador / santo
<b>Personajes repr.</b>	Francisco de Asís, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CXLIX, pp. 639-652
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

**Cruz del camino de Valencia en Xàtiva  
(santo Domingo)**

**Nº 187 (13)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (santo Domingo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(DOMINGO)
<b>Descr. Iconclass</b>	Domingo Guzmán de Calerueja, fundador de la Orden de los Predicadores o frailes (negros) dominicos; posibles atributos: libro, perro con antorcha encendida, lirio, pan, rosario, estrella.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / libro / hábito dominico
<b>Conceptos sgds.</b>	fraile dominico / predicador / fundador / santo
<b>Personajes repr.</b>	Domingo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CXIII, pp. 440-456
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)



**Cruz del camino de Valencia en Xàtiva  
(santo benedictino)**

**Nº 187 (14)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (santo benedictino)
<b>Cód. Iconclass</b>	11P315
<b>Descr. Iconclass</b>	Órdenes monásticas, vida monástica – Iglesia católica romana (ORDEN BENEDICTINA).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / libro / hábito / báculo pastoral / tonsura
<b>Conceptos sgds.</b>	monje / abad / santo
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

**Cruz del camino de Valencia en Xàtiva  
(escudo de Xàtiva)**

**Nº 187 (15)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (escudo de Xàtiva)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / castillos / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Xàtiva
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

**Cruz del camino de Valencia en Xàtiva  
(escudo de Aragón)**

**Nº 187 (16)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (escudo de Aragón)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Aragón
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Xàtiva (general)

**Cruz del camino de Canals en Xàtiva (general)**

**Nº 188**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Canals en Xàtiva (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xàtiva
<b>Empl. original</b>	Xàtiva, camino de Canals
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	Xàtiva, Museo Municipal

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz / florón / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MOCHOLÍ MARTÍNEZ (2008), p. 18
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Canals en Xàtiva (Cristo crucificado) Cruz del camino de Canals en Xàtiva (Virgen con el Niño) Cruz del camino de Canals en Xàtiva (Escudo de Aragón)

**Cruz del camino de Canals en Xàtiva  
(Cristo crucificado)**

**Nº 188 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Canals en Xàtiva (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Canals en Xàtiva (general)

## Cruz del camino de Canals en Xàtiva (Virgen con el Niño)

Nº 188 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Canals en Xàtiva (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Canals en Xàtiva (general)

**Cruz del camino de Canals en Xàtiva  
(escudo de Aragón)**

**Nº 188 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Canals en Xàtiva (Escudo de Aragón)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	Escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Aragón
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Canals en Xàtiva (general)



**Prigó de Cap de Vila en Xert (general)**

**Nº 189**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Prigó de Cap de Vila en Xert (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xert
<b>Empl. original</b>	Xert, cerca de la iglesia de la Asunción y el cementerio viejo, después de la última casa en dirección al camino del Molinar
<b>Datación</b>	siglo XIV, último cuarto - siglo XV, primer cuarto
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / cabeza de mujer
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Pablo, san / Pedro, san / apóstol / santo
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Bibliografía</b>	MESEGUER-CARBÓ; MICÓ NAVARRO (2013), pp. 102-105
<b>Vínculos</b>	Prigó de Cap de Vila en Xert (Virgen con el Niño) Prigó de Cap de Vila en Xert (escudo)

**Prigó de Cap de Vila en Xert (Virgen con el Niño)**

**Nº 189 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Prigó de Cap de Vila en Xert (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	dosel / espigón / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Prigó de Cap de Vila en Xert (general)

## Prigó de Cap de Vila en Xert (escudo)

Nº 189 (2)



### Datos de enunciado único

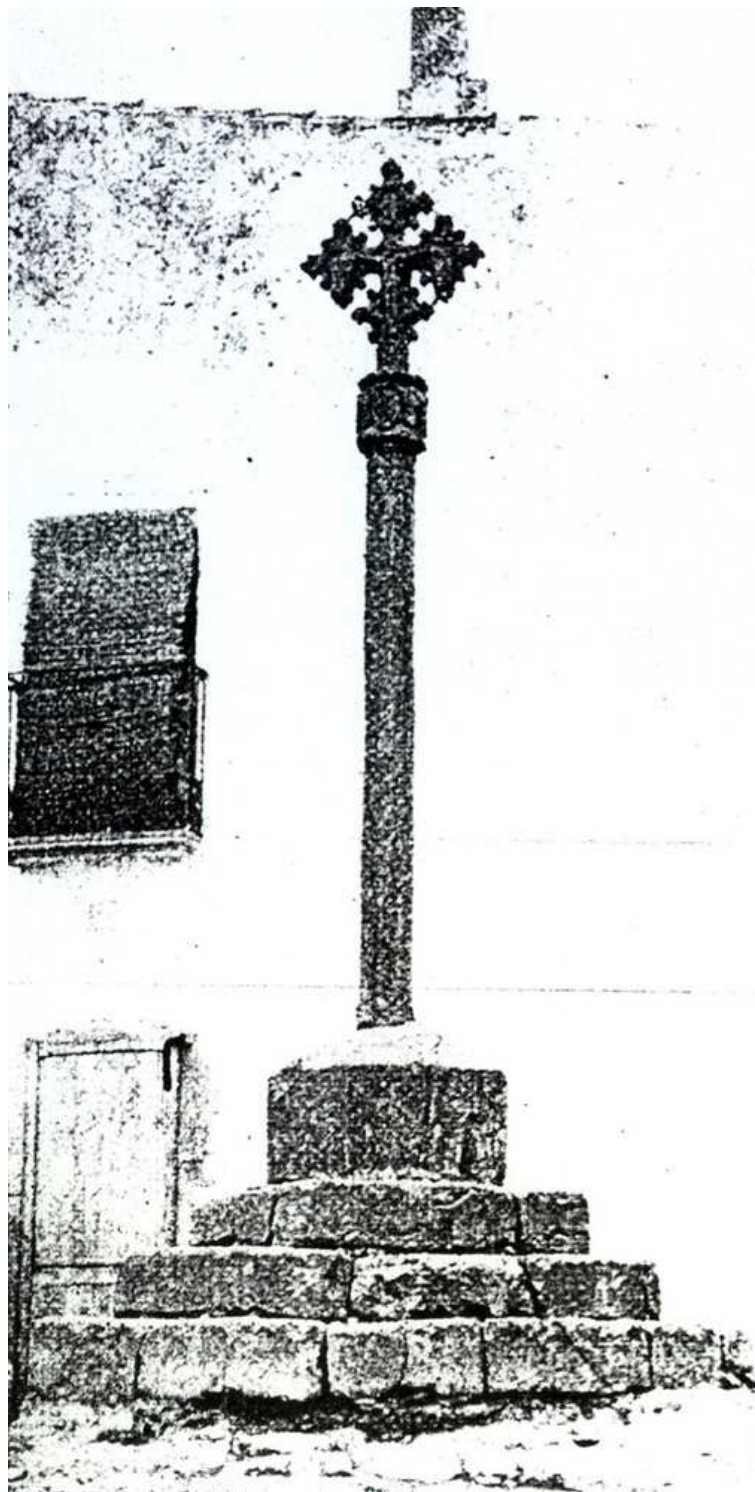
<b>Título</b>	Prigó de Cap de Vila en Xert (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	escudo / herradura
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / escudo de la familia Ferreres
<b>Vínculos</b>	Prigó de Cap de Vila en Xert (general)

**Cruz de la calle de Valencia en Xert (general)**

**Nº 190**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xert
<b>Empl. original</b>	Xert, actual calle de Valencia con calle de Sant Vicent
<b>Datación</b>	siglo XV, tercer cuarto
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Arbó, Antoni
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / espigón / hombre barbado / rosella marina
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Calvario / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Bibliografía</b>	MESEGUER-CARBÓ; MICÓ NAVARRO (2013), pp. 105-109 / SIMÓ CASTILLO (1983) p. 13 / CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 4, p. 849
<b>Vínculos</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (Virgen con el Niño) Cruz de la calle de Valencia en Xert (san Pablo) Cruz de la calle de Valencia en Xert (san Pedro) Cruz de la calle de Valencia en Xert (escudo) Cruz de la calle de Valencia en Xert (escudo)

## **Cruz de la calle de Valencia en Xert (Virgen con el Niño)**

**Nº 190 (1)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	corona / dosel / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (general)

## Cruz de la calle de Valencia en Xert (san Pablo)

Nº 190 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (san Pablo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SAN PABLO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pablo de Tarso; posibles atributos: libro, rollo, espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	espada / libro / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / apóstol de los gentiles / santo / santo mártir
<b>Personajes repr.</b>	Pablo, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XC, pp. 357-371
<b>Vínculos</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (general)



## Cruz de la calle de Valencia en Xert (san Pedro)

Nº 190 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (san Pedro)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(PEDRO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Pedro; primer obispo de Roma; posibles atributos: libro, gallo, cruz (boca abajo), pez, llave, rollo, barco, tiara.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 16,19 / VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Vínculos</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (general)

**Cruz de la calle de Valencia en Xert (escudo)**

**Nº 190 (4)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / herradura
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de la familia Ferreres
<b>Vínculos</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (general)

## Cruz de la calle de Valencia en Xert (escudo)

Nº 190 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / león / grifo
<b>Conceptos sgds.</b>	familia Guitart
<b>Vínculos</b>	Cruz de la calle de Valencia en Xert (general)

**Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (general)**

**Nº 191**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xert
<b>Empl. original</b>	Xert, camino de Sant Mateu
<b>Datación</b>	siglo XV, tercer cuarto
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Arbó, Antoni
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / rosella marina
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MESEGUER-CARBÓ; MICÓ NAVARRO (2013), pp. 109-113
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (capellán) Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (escudo) Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (escudo)

## Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (capellán)

Nº 191 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (capellán)
<b>Cód. Iconclass</b>	11P312
<b>Descr. Iconclass</b>	Sacerdote (Iglesia católica romana)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	bonete / capellán / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Pedro, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. LXXXIX, pp. 346-357
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (general)

## Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (escudo)

Nº 191 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / herradura
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de la familia Ferreres
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (general)

**Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (escudo)**

**Nº 191 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / león / grifo
<b>Conceptos sgds.</b>	familia Guitart
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Sant Mateu en Xert (general)



**Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert  
(general)**

**Nº 192**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xert
<b>Empl. original</b>	Xert, entre las últimas casas del pueblo y la fuente del Barranc de l'Aubelló, y entre el camino de les Roques y la primera central eléctrica del pueblo
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	tambor / caña / capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MESEGUER-CARBÓ; MICÓ NAVARRO (2013), pp. 113-116
<b>Vínculos</b>	Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert (san Vicente) Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert (escudo)

**Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert (san Vicente Ferrer)**

**Nº 192 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert (san Vicente Ferrer)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(VICENTE FERRER)
<b>Descr. Iconclass</b>	El fraile dominico Vicente Ferrer de Valencia; posibles atributos: libro, pila bautismal, capelo cardenalicio a los pies, llamas, espada flamígera, monograma IHS, lirio, sol, trompeta del Juicio Final.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	filacteria / hábito
<b>Conceptos sgds.</b>	Vicente Ferrer, san
<b>Vínculos</b>	Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert (general)

**Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert (escudo)**

**Nº 192 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / herradura
<b>Conceptos sgds.</b>	familia Ferreres
<b>Vínculos</b>	Creu del Pla de la Font o del camino de Canet en Xert (general)

## Cruz del camino de Forcall en Xiva de Morella

Nº 193

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Forcall en Xiva de Morella
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xiva
<b>Empl. original</b>	Xiva, camino de Forcall
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / cruz / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Virgen del Rosario
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 192-194 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 559 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 247

**Cruz en Xiva de Morella (general)**

**Nº 194**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Xiva de Morella (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xiva
<b>Empl. original</b>	Xiva, camino de Morella
<b>Datación</b>	1414
<b>Ubicación act.</b>	Valencia, Museo Nacional de Cerámica
<b>Dimensiones</b>	90,5 cm. x 68 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Puigbrian, Pere
<b>Personas implic.</b>	Prats, Pere / Mateua / Luna, Domingo / Pasqual, Pere / Ametla, G. / Grau, Johan / Pallares, Frances / Ferradella, R.
<b>Técnica</b>	talla en piedra / dorado / policromado
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo / esteva / prado / cardo / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / escudo de Domingo Prats / conmemoración funeraria / Virgen
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 327-332 / PULCHRA MAGISTRI (2013), pp. 400-401 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 559 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 247 / SIMÓ CASTILLO (1986a), pp. 21-24
<b>Vínculos</b>	Cruz en Xiva de Morella (Calvario) Cruz en Xiva de Morella (Virgen con el Niño) Cruz en Xiva de Morella (santo) Cruz en Xiva de Morella (santo) Cruz en Xiva de Morella (escudo)

## Cruz en Xiva de Morella (Calvario)

Nº 194 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Xiva de Morella (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la santa Cruz”.
<b>Dimensiones</b>	130 cm. x 71,5 cm. x 20 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / espigón / paño de pureza / clavos / dosel / decoración vegetal / decoración arquitectónica / microarquitectura
<b>Conceptos sgds.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz de Xiva de Morella (general)



## Cruz en Xiva de Morella (Virgen con el Niño)

Nº 194 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Xiva de Morella (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz en Xiva de Morella (general)

## Cruz en Xiva de Morella (santo)

Nº 194 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Xiva de Morella (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.
<b>Dimensiones</b>	27 cm. x 8 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	santo
<b>Vínculos</b>	Cruz en Xiva de Morella (general)

## Cruz en Xiva de Morella (santo)

Nº 194 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Xiva de Morella (santo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H
<b>Descr. Iconclass</b>	Santo.
<b>Dimensiones</b>	27 cm. x 8 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	santo
<b>Vínculos</b>	Cruz en Xiva de Morella (general)

## Cruz en Xiva de Morella (escudo)

Nº 194 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Xiva de Morella (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)
<b>Dimensiones</b>	32,5 cm. x 27,5 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / escudo / decoración vegetal
<b>Vínculos</b>	Cruz en Xiva de Morella (general)

**Creu de la Font de Dalt o del camino real de  
Torre de Arcas en Zorita del Maestrazgo**

**Nº 195**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de la Font de Dalt o del camino real de Torre de Arcas en Zorita del Maestrazgo
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Zorita del Maestrazgo
<b>Empl. original</b>	Zorita del Maestrazgo, camino real o viejo de Torres de Arcas
<b>Datación</b>	siglo XV, primer tercio
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	Sanxo, Antoni (atr.) / Arbó, Antonio o taller
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	Gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo / árbol / flor de lis / jarrón / decoración vegetal / decoración arquitectónica / dosel / filacteria
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Anunciación / obispos / Calvario / Cristo crucificado / Virgen con el Niño / ángel
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / María / Juan Evangelista, san
<b>Inscripciones</b>	INRI
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 524-529 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 554 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 251 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 600 / MILIÁN BOIX (1930), p. 372

## Cruz de la Casilla en Zorita del Maestrazgo

Nº 196



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Casilla en Zorita del Maestrazgo
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Zorita del Maestrazgo
<b>Empl. original</b>	Zorita del Maestrazgo, junto a la casa de peones camineros
<b>Datación</b>	siglo XV, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo / toro / decoración vegetal / decoración arquitectónica
<b>Conceptos sgts.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Virgen con el Niño / santo / escudo de la familia Beser o Bail
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 530-534 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 554 / ALANYÀ I ROIG (2000), p. 250 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 600 / MILIÁN BOIX (1930), pp. 372-373

**Cruz de Brea en Zorita del Maestrazgo****Nº 197****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Brea en Zorita del Maestrazgo
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Zorita del Maestrazgo
<b>Empl. original</b>	Zorita del Maestrazgo, camino al santuario de la Balma
<b>Datación</b>	siglo XIV
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	ROMERO CASAÑA (2004)



## **CRUCES DE TÉRMINO MODERNAS**

**Creu de les Eres en Albaida (general)**

**Nº 198**



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Albaida
<b>Empl. original</b>	Albaida, l'Ereta, al final de la actual calle de Eduard Torres, en el camino real de Xàtiva a Cocentaina
<b>Datación</b>	1603
<b>Ubicación act.</b>	Albaida, junto a las escuelas viejas

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / paño de pureza / paloma / hábito dominico / dedo apuntando al cielo / alas / manos juntas / águila / niño / león alado / toro alado / león rampante / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Trinidad / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / Espíritu Santo / santo / fraile dominico / fundador / ángel del Apocalipsis / predicador / ángel / Virgen / orante / Tetramorfos / evangelista / apóstol
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Dios Padre / Domingo, santo / Vicente Ferrer, san / María / Juan Evangelista, san / Mateo, san / Marcos, san / Lucas, san
<b>Inscripciones</b>	1603
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70; cap. LIX, pp. 253-258; cap. CXIII, pp. 440-456; cap. CXL, pp. 602-607; cap. CLVI, pp. 668-676
<b>Bibliografía</b>	YAGO; JORDÀ; SOLER (2004), p. 89
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (Trinidad) Creu de les Eres en Albaida (santo Domingo) Creu de les Eres en Albaida (san Vicente Ferrer) Creu de les Eres en Albaida (ángel) Creu de les Eres en Albaida (Virgen) Creu de les Eres en Albaida (san Juan Evangelista) Creu de les Eres en Albaida (san Mateo) Creu de les Eres en Albaida (san Marcos) Creu de les Eres en Albaida (san Lucas) Creu de les Eres en Albaida (escudo)

## Creu de les Eres en Albaida (Trinidad)

Nº 198 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (Trinidad)
<b>Cód. Iconclass</b>	11B32
<b>Descr. Iconclass</b>	Trinidad en la que Dios Padre y Cristo están representados como personas, el Espíritu Santo como una paloma.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / paloma
<b>Conceptos sgts.</b>	Trinidad / Cristo crucificado / Cristo de tres clavos / Espíritu Santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)

## Creu de les Eres en Albaida (santo Domingo)

Nº 198 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (santo Domingo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(DOMINGO)
<b>Descr. Iconclass</b>	Domingo Guzmán de Calerueja, fundador de la Orden de los Predicadores o frailes (negros) dominicos; posibles atributos: libro, perro con antorcha encendida, lirio, pan, rosario, estrella.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	hábito dominico
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / fraile dominico / fundador
<b>Personajes repr.</b>	Domingo, santo
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CXIII, pp. 440-456
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)

## Creu de les Eres en Albaida (san Vicente Ferrer)

Nº 198 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (san Vicente Ferrer)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(VICENTE FERRER)
<b>Descr. Iconclass</b>	El fraile dominico Vicente Ferrer de Valencia; posibles atributos: libro, pila bautismal, capelo cardenalicio a los pies, llamas, espada flamígera, monograma IHS, lirio, sol, trompeta del Juicio Final.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	hábito dominico / dedo apuntando al cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / fraile dominico / ángel del Apocalipsis / predicador
<b>Personajes repr.</b>	Vicente Ferrer, san
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)

## Creu de les Eres en Albaida (ángel)

Nº 198 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (ángel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G
<b>Descr. Iconclass</b>	Ángel.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)

## Creu de les Eres en Albaida (Virgen)

Nº 198 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (Virgen)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F23
<b>Descr. Iconclass</b>	Figura estante de María sin el Niño Jesús.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / manos juntas
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen / orante / ángel
<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)



## Creu de les Eres en Albaida (san Juan Evangelista)

Nº 198 (6)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Juan evangelista, posibles atributos: libro, caldero, cáliz con serpiente, águila, palma, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Tetramorfos / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)

## Creu de les Eres en Albaida (san Mateo)

Nº 198 (7)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (san Mateo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MATEO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista Mateo; posibles atributos: ángel, hacha, libro, alabarda, pluma y tintero, portamonedas, escuadra, espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / niño
<b>Conceptos sgds.</b>	Tetramorfos / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Mateo, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)

## Creu de les Eres en Albaida (san Marcos)

Nº 198 (8)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (san Marcos)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MARCOS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Marcos evangelista y obispo de Alejandría; posibles atributos: libro, león (alado), pluma y tintero, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / león
<b>Conceptos sgds.</b>	Tetramorfos / evangelista / santo / león alado
<b>Personajes repr.</b>	Marcos, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)

## Creu de les Eres en Albaida (san Lucas)

Nº 198 (9)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (san Lucas)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(LUCAS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Lucas evangelista; posibles atributos: libro, toro (alado), retrato de la Virgen, instrumentos quirúrgicos, utensilios de pintor, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / toro
<b>Conceptos sgds.</b>	Tetramorfos / evangelista / santo / toro alado
<b>Personajes repr.</b>	Lucas, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)

## Creu de les Eres en Albaida (escudo)

Nº 198 (10)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de les Eres en Albaida (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	águila / león rampante / escudo
<b>Vínculos</b>	Creu de les Eres en Albaida (general)

**Creu de l'Aljorf en Albaida**

**Nº 199**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de l'Aljorf en Albaida
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Albaida
<b>Empl. original</b>	Albaida, en el camino real de Xàtiva a Cocentaina, entrada a l'Aljorf, cruce con el camino de la ermita de la Mare de Déu del Roser
<b>Datación</b>	siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	Albaida, entrada a l'Aljorf, cruces con el camino de la ermita de la Mare de Déu del Roser

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Bibliografía</b>	CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 2, p. 10

**Creu del Coll en Ares del Maestrat**

**Nº 200**





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu del Coll en Ares del Maestrat
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Ares del Maestrat
<b>Empl. original</b>	Ares del Maestrat, cruce de caminos a Villafranca del Cid y Benasal
<b>Datación</b>	1537 (capitel y cruz entre 1630 y 1640)
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	Doménech, Antonio / mismo maestro de la cruz de l'Arxiprestal en Morella y de la cruz de la Mare de Déu de la Font en Castellfort
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Creu del Coll d'Ares / Cristo crucificado / pelícano / cabezas de ángel
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 466-469, 539 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 526 / MILIÁN BOIX (1930), p. 40

**Creu d'en Bonet o de la Canà en Ares del Maestrat****Nº 201****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu d'en Bonet o de la Canà en Ares del Maestrat
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Ares del Maestrat
<b>Empl. original</b>	Ares del Maestrat, camino real de Aragón, junto a la CV-12 dirección Morella, en la partia de la Canà, cerca de la masía "l'Hostalet"
<b>Datación</b>	1527
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	Castell, Antoni
<b>Personas implic.</b>	Carcassés, Miquel / Selma, Miquel / Garcia, Jaime / Alastres, Jaime / Trilles, Anotni / Català, Tomàs
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz de Bonet
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 469

**Cruz de la carretera de Chodos en  
Atzeneta del Maestrat (general)**

**Nº 202**



2

**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Atzeneta del Maestrat
<b>Empl. original</b>	Atzeneta del Maestrat, carretera de Chodos, nº 42
<b>Datación</b>	siglo XVI, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 76-79 / MILIÁN BOIX (1930), p. 3
<b>Vínculos</b>	Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (Cristo crucificado) Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (santa Bárbara) Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (escudo)

**Cruz de la carretera de Chodos en  
Atzeneta del Maestrat (Cristo crucificado)**

**Nº 202 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / corona de espinas / calavera / llaga / clavo / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / muerte / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (general)

**Cruz de la carretera de Chodos en  
Atzeneta del Maestrat (santa Bárbara)**

**Nº 202 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (santa Bárbara)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(BÁRBARA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Bárbara; posibles atributos: libro, (bola de) de cañón, corona, cruz, cáliz con hostia, Dióscuro (su padre), pluma de pavo, espada, herramientas de albañil, torre.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	palma / torre
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Bárbara, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCII, pp. 896-903
<b>Vínculos</b>	Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (general)

## **Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (escudo)**

**Nº 202 (3)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (escudo)
<b>Cód. Iconclass</b>	46A122
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas, heráldica.

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	escudo / águila / corona / ondas
<b>Vínculos</b>	Cruz de la carretera de Chodos en Atzeneta del Maestrat (general)

**Cruz de la Casilla en Atzeneta del Maestrat**

**Nº 203**





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la Casilla en Atzeneta del Maestrat
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Atzeneta del Maestrat
<b>Empl. original</b>	Atzeneta del Maestrat, camino viejo de Castellón, entrada al pueblo, detrás de la Casilla de Peones Camineros
<b>Datación</b>	siglo XVI, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Virgen con el Niño / santo / ángel / querubín
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / María / Antonio de Padua, san / santo
<b>Inscripciones</b>	CHARITAS ME FECIT
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 80-85 / MILIÁN BOIX (1930), p. 4

**Creu de l'Ombria o de la Font d'en Segures en Benasal      N<sup>o</sup> 204**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l'Ombria o de la Font d'en Segures en Benasal
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benasal
<b>Empl. original</b>	Benasal, camino antiguo del Molinell, cruce con el camino de Ares, junto al camino de acceso de la Font d'en Segures
<b>Datación</b>	1527, ca.
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Bou, Guerau
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / cartela / escudo / toro / estrella / santo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz dels Llavadors / Cristo crucificado / Virgen / santo / serafín / ángel / ángel caído / demonio
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Miguel, san / Satán
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. CXLV, pp. 620-628
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 540 / BARREDA I EDO (1991), pp. 41-44 / MILIÁN BOIX (1930), p. 56

**Creu dels Plans en Benasal****Nº 205****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu dels Plans en Benasal
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benasal
<b>Empl. Original</b>	Benasal, camino de Sant Mateu
<b>Datación</b>	1606 ó 1607 (sustituye al Peiró Vell, documentado en 1563 y 1596)
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Plateresco
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Vilalta de Francesc, Pere
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / escudo / torre / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo / escudo de Vilalta
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 118-123 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 540 / BARREDA I EDO (1991), p. 44

## Cruz en Benlloch

Nº 206



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Benlloch
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Benlloch
<b>Empl. original</b>	Benlloch, al inicio del camino hacia el cementerio, frente al aljibe construido en 1956
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Virgen con el Niño / santo
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesucristo (Niño)
<b>Bibliografía</b>	GARCÍA BELTRÁN (2009), pp. 151-152

## Cruz en Cabanes

Nº 207



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Cabanes
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cabanes
<b>Empl. original</b>	Cabanes
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / calavera
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo



## Peiró d'En Galía en Cabanes

Nº 208

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Peiró d'En Galía en Cabanes
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cabanes
<b>Empl. original</b>	Cabanes, camino de la bassa nova
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Bibliografía</b>	MILIÁN BOIX (1930), p. 87

**Cruz de la ermita de la Mare de Déu de la Font en  
Castellfort**

**Nº 209**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de la Mare de Déu de la Font en Castellfort
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Castellfort
<b>Empl. original</b>	Castellfort, ermita de Nuestra Señora de la Fuente, dirección a Ares del Maestrat
<b>Datación</b>	1590, ca.
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	Domenech, Antonio / mismo maestro de la cruz de l'Arxiprestal en Morella y de la creu del Coll en Ares del Maestrat
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cruz del camino de Ares / evangelistas / Cristo crucificado / Virgen con el Niño / serafín
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Jesucristo (Niño) / Dios Padre / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Bibliografía</b>	SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 541 / IRANZO (2001), pp. 42-43 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 536 / MILIÁN BOIX (1930), p. 105

**Cruz del camino de Valencia en Cullera (general)**

**Nº 210**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Cullera
<b>Empl. original</b>	Cullera, partida de Alboraya, actual calle de Valencia, delante de la iglesia de la Sangre
<b>Datación</b>	siglo XV
<b>Ubicación act.</b>	Cullera, capilla del castillo, Museo Municipal de Historia y Arqueología

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	tambor / caña / capitel / cruz / hábito / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / santo
<b>Bibliografía</b>	PORTELL SAPIÑA (1986) / GINER I PEREPÉREZ (1986), p. 24
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (Cristo crucificado) Cruz del camino de Valencia en Cullera (pelícano) Cruz del camino de Valencia en Cullera (Virgen con el Niño) Cruz del camino de Valencia en Cullera (querubín) Cruz del camino de Valencia en Cullera (escudo de Cullera)

**Cruz del camino de Valencia en Cullera  
(Cristo crucificado)**

**Nº 210 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / corona de espinas / herida en el costado
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (general)

## Cruz del camino de Valencia en Cullera (pelícano)

Nº 210 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (pelícano)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D1312
<b>Descr. Iconclass</b>	Pelícano – símbolo de Cristo. (APES)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	ave / pelícano / crías
<b>Conceptos sgds.</b>	Eucaristía / sangre de Cristo / sacrificio / símbolo de Cristo
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (general)

**Cruz del camino de Valencia en Cullera  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 210 (3)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	Corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (general)



## Cruz del camino de Valencia en Cullera (querubín)

Nº 210 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (querubín)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G1911
<b>Descr. Iconclass</b>	Querubines, cabezas de niños con alas.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel / querubín
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (general)

**Cruz del camino de Valencia en Cullera  
(escudo de Cullera)**

**Nº 210 (5)**



**Datos de enunciado único**

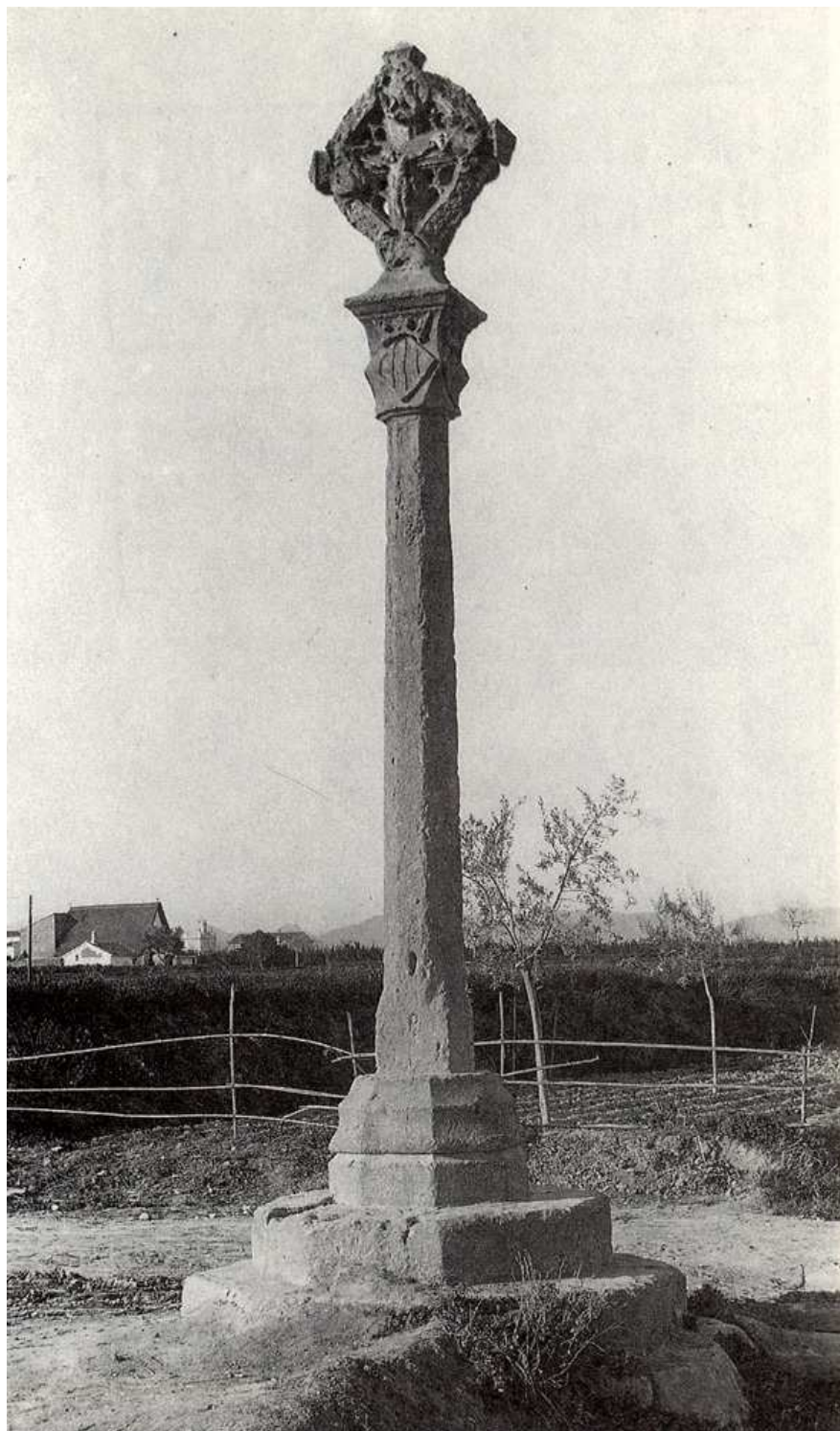
<b>Título</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (escudo de Cullera)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	corona / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Cullera
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Valencia en Cullera (general)

**Cruz del camino de Meliana en Foios (general)**

**Nº 211**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Foios
<b>Empl. original</b>	Foios, cruce del “camí de la creu” con el camino real de Barcelona
<b>Datación</b>	1536 (sustituye a una cruz anterior que cayó en 1535)
<b>Ubicación act.</b>	Foios, plaça de la creu
<b>Dimensiones</b>	172,5 cm. x 102,5 cm. (capitel y cruz)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	Vicent, Jaume / Nadal, Jeroni / Gascó, Joan / Bordeos, Pedro de
<b>Personas implic.</b>	Vilanova, Pere / Peris, Joan / Corbera, Joan Baptista
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / guirnalda / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	CORELL (1984), pp. 85-87 / CARRERES ZACARÉS (1927), p. 84 / CARRERES ZACARÉS (1928), pp. 73-74
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (Cristo crucificado) Cruz del camino de Meliana en Foios (san Juan Evangelista) Cruz del camino de Meliana en Foios (san Lucas) Cruz del camino de Meliana en Foios (san Mateo) Cruz del camino de Meliana en Foios (san Marcos) Cruz del camino de Meliana en Foios (Virgen con el Niño y san Bernardo) Cruz del camino de Meliana en Foios (san Vicente Mártir) Cruz del camino de Meliana en Foios (san Vicente Ferrer) Cruz del camino de Meliana en Foios (escudo de Aragón)

## Cruz del camino de Meliana en Foios (Cristo crucificado)

Nº 211 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / corona de espinas / clavo
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)

**Cruz del camino de Meliana en Foios  
(san Juan Evangelista)**

**Nº 211 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Juan evangelista, posibles atributos: libro, caldero, cáliz con serpiente, águila, palma, rollo.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	filacteria / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Tetramorfos / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)

## Cruz del camino de Meliana en Foios (san Lucas)

Nº 211 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (san Lucas)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(LUCAS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Lucas evangelista; posibles atributos: libro, toro (alado), retrato de la Virgen, instrumentos quirúrgicos, utensilios de pintor, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / filacteria / toro
<b>Conceptos sgds.</b>	Tetramorfos / evangelista / santo
<b>Personajes repr.</b>	Lucas, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)

## Cruz del camino de Meliana en Foios (san Mateo)

Nº 211 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (san Mateo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MATEO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista Mateo; posibles atributos: ángel, hacha, libro, alabarda, pluma y tintero, portamonedas, escuadra, espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	filacteria / ángel
<b>Conceptos sgds.</b>	Tetramorfos / evangelista / apóstol / santo
<b>Personajes repr.</b>	Mateo, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)



## Cruz del camino de Meliana en Foios (san Marcos)

Nº 211 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (san Marcos)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MARCOS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Marcos evangelista y obispo de Alejandría; posibles atributos: libro, león (alado), pluma y tintero, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	alas / filacteria / león
<b>Conceptos sgds.</b>	Tetramorfos / evangelista / santo
<b>Personajes repr.</b>	Marcos, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)

**Cruz del camino de Meliana en Foios  
(Virgen con el Niño y san Bernardo)**

**Nº 211 (6)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (Virgen con el Niño y san Bernardo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F61
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen acompañada por santo(s).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	corona / sol / hábito / báculo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / actitud suplicante / monje / abad / tonsura
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María / Bernardo de Claraval, san
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)

## Cruz del camino de Meliana en Foios (san Vicent Mártir)

Nº 211 (7)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (san Vicente Mártir)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(VICENTE)
<b>Descr. Iconclass</b>	El diácono y mártir de Zaragoza (o Valencia); posibles atributos: libro, racimo de uvas, dalmática, parrilla (con pinchos), rueda de molino, cuervo, barco.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz aspada
<b>Conceptos sgts.</b>	santo / santo mártir / diácono
<b>Personajes repr.</b>	Vicente Mártir, san VORÁGINE, cap. XXV, pp. 120-123
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)

**Cruz del camino de Meliana en Foios  
(san Vicent Ferrer)**

**Nº 211 (8)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (san Vicente Mártir)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(VICENTE FERRER)
<b>Descr. Iconclass</b>	El fraile dominico Vicente Ferrer de Valencia; posibles atributos: libro, pila bautismal, capelo cardenalicio a los pies, llamas, espada flamígera, monograma IHS, lirio, sol, trompeta del Juicio Final.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	hábito dominico
<b>Conceptos sgds.</b>	santo / fraile dominico / ángel del Apocalipsis / predicador
<b>Personajes repr.</b>	Vicente Ferrer, san
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)

## **Cruz del camino de Meliana en Foios (escudo de Aragón)**

**Nº 211 (9)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (escudo de Aragón)
<b>Cód. Iconclass</b>	44A1
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de armas (como símbolo del estado, etc.)

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	corona / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	escudo de Aragón
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino de Meliana en Foios (general)

## Cruz Cubierta en Jérica

Nº 212



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz Cubierta en Jérica
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Jérica
<b>Empl. original</b>	Jérica, antiguo camino real, dirección a Segorbe
<b>Datación</b>	entre 1511 y 1550
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Personas implic.</b>	Arecho, Lope
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / cruz / cubierta
<b>Conceptos sgts.</b>	cruz de término

## **Cruz en La Salzadella (general)**

**Nº 213**

### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en La Salzadella (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Salzadella
<b>Empl. original</b>	La Salzadella
<b>Datación</b>	siglo XVI, primer tercio
<b>Ubicación act.</b>	La Salzadella, iglesia parroquial de la Purificación de María

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MIRALLES SALES (1974), p. 128
<b>Vínculos</b>	Cruz en La Salzadella (Cristo crucificado) Cruz en La Salzadella (Virgen con el Niño)

## Cruz en La Salzadella (Cristo crucificado)

Nº 213 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en La Salzadella (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza
<b>Conceptos sgts.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz en La Salzadella (general)



## Cruz en La Salzadella (Virgen con el Niño)

Nº 213 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en La Salzadella (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen coronada
<b>Vínculos</b>	Cruz en La Salzadella (general)

**Creu de la plaça de l'Església en La Todolella****Nº 214****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu de la plaça de l'Església
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	La Todolella
<b>Empl. original</b>	La Todolella, plaza de la Iglesia
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / decoración vegetal / tres clavos
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Arma Christi
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 422-427 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 555

**Cruz de Quintana en Moncada (general)**

**Nº 215**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Quintana en Moncada (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Moncada
<b>Empl. original</b>	Moncada, inicio del camino viejo de Valencia, actual plaza Creu de Quintana
<b>Datación</b>	siglo XV – siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	Moncada, Museo Arqueológico Municipal

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Gótico / Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	LLORENS Y RAGA (1949), p. 10 / CARRERAS Y CANDI (1918-1922), 1, p. 976
<b>Vínculos</b>	Cruz de Quintana en Moncada (Cristo crucificado) Cruz de Quintana en Moncada (pelícano) Cruz de Quintana en Moncada (Virgen con el Niño) Cruz de Quintana en Moncada (santa Bárbara) Cruz de Quintana en Moncada (santa Inés)

## Cruz de Quintana en Moncada (Cristo crucificado)

Nº 215 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Quintana en Moncada (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / santo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Inscripciones</b>	INRI
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz de Quintana en Moncada (general)

## Cruz de Quintana en Moncada (pelícano)

Nº 215 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Quintana en Moncada (pelícano)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D1312
<b>Descr. Iconclass</b>	Pelícano – símbolo de Cristo. (APES)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	ave / pelícano / crías
<b>Conceptos sgds.</b>	Eucaristía / sangre de Cristo / sacrificio / símbolo de Cristo
<b>Vínculos</b>	Cruz de Quintana en Moncada (general)

## Cruz de Quintana en Moncada (Virgen con el Niño)

Nº 215 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Quintana en Moncada (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de Quintana en Moncada (general)

## Cruz de Quintana en Moncada (santa Bárbara)

Nº 215 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Quintana en Moncada (santa Bárbara)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(BÁRBARA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Bárbara; posibles atributos: libro, (bola de) de cañón, corona, cruz, cáliz con hostia, Dióscuro (su padre), pluma de pavo, espada, herramientas de albañil, torre.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	torre / palma
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Bárbara, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCII, pp. 896-903
<b>Vínculos</b>	Cruz de Quintana en Moncada (general)



## Cruz de Quintana en Moncada (santa Inés)

Nº 215 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Quintana en Moncada (santa Inés)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(INÉS)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Inés de Roma; posibles atributos: cordero, anillo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cordero / palma
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Inés, santa
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. XXIV, pp. 116-120
<b>Vínculos</b>	Cruz de Quintana en Moncada (general)

## Creu de l'Arxiprestal en Morella (general)

Nº 216



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Morella
<b>Empl. original</b>	Morella, plaza de la Arciprestal de Santa María
<b>Datación</b>	siglo XVII, primera mitad (ca. 1640)
<b>Ubicación act.</b>	Morella, plaza de la Arciprestal de Santa María

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	Doménech, Antonio / mismo maestro de la creu del Coll en Ares y de la cruz de l'Arxiprestal en Morella
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Creu del Placet de l'Església / ángel
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 348-357 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), pp. 524-525 / MÍNGUEZ CORNELLES; VÈRNIA I. CANUTO (1997), pp. 18-20 / MILIÁN BOIX (1989), 2, p. 565 / MILIÁN BOIX (1930), p. 216
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (Cristo crucificado) Creu de l'Arxiprestal en Morella (Virgen con el Niño) Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Mateo) Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Lucas) Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Marcos) Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Juan Evangelista)

## Creu de l'Arxiprestal en Morella (Cristo crucificado) N° 216 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / calavera / corona de espinas / paño de pureza / clavo / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / muerte / Cristo, nuevo Adán
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Adán
<b>Inscripciones</b>	INRI
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (general)

## Creu de l'Arxiprestal en Morella (Virgen con el Niño)

Nº 216 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / querubín
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (general)

## Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Mateo)

Nº 216 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Mateo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MATEO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista Mateo; posibles atributos: ángel, hacha, libro, alabarda, pluma y tintero, portamonedas, escuadra, espada.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	niño / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / evangelista / santo / querubín / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Mateo, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (general)

## Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Lucas)

Nº 216 (4)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l' Arxiprestal en Morella (san Lucas)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(LUCAS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Lucas evangelista; posibles atributos: libro, toro (alado), retrato de la Virgen, instrumentos quirúrgicos, utensilios de pintor, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	toro / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / santo / querubín / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Lucas, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu de l' Arxiprestal en Morella (general)

## Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Marcos)

Nº 216 (5)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Marcos)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MARCOS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Marcos evangelista y obispo de Alejandría; posibles atributos: libro, león (alado), pluma y tintero, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	león / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / santo / querubín / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Marcos, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (general)



## Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Juan Evangelista)

Nº 216 (6)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Juan evangelista, posibles atributos: libro, caldero, cáliz con serpiente, águila, palma, rollo.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	águila / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / evangelista / santo / querubín / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Creu de l'Arxiprestal en Morella (general)

**Cruz en Rossell**

**Nº 217**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Rossell
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Rossell
<b>Empl. original</b>	Rossell
<b>Datación</b>	siglo XV?
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	SIMÓ CASTILLO (1983), p. 14

**Cruz de Pere Mora en Torrent**

**Nº 218**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Pere Mora en Torrent
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Torrent
<b>Empl. original</b>	Torrent, carretera a Picanya
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	CARRERES ZACARÉS (1928), p. 69

**Cruz del camino real de Tortosa en Traiguera  
(general)**

**Nº 219**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino real de Tortosa en Traiguera (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, en el camino de San Rafael del Río, en la línea divisoria entre ambos términos
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1992), p. 40
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino real de Tortosa en Traiguera (Virgen)

**Cruz del camino real de Tortosa en Traiguera  
(Virgen)**

**Nº 219 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del camino real de Tortosa en Traiguera (Virgen)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F2
<b>Descr. Iconclass</b>	María (sin Cristo Niño).

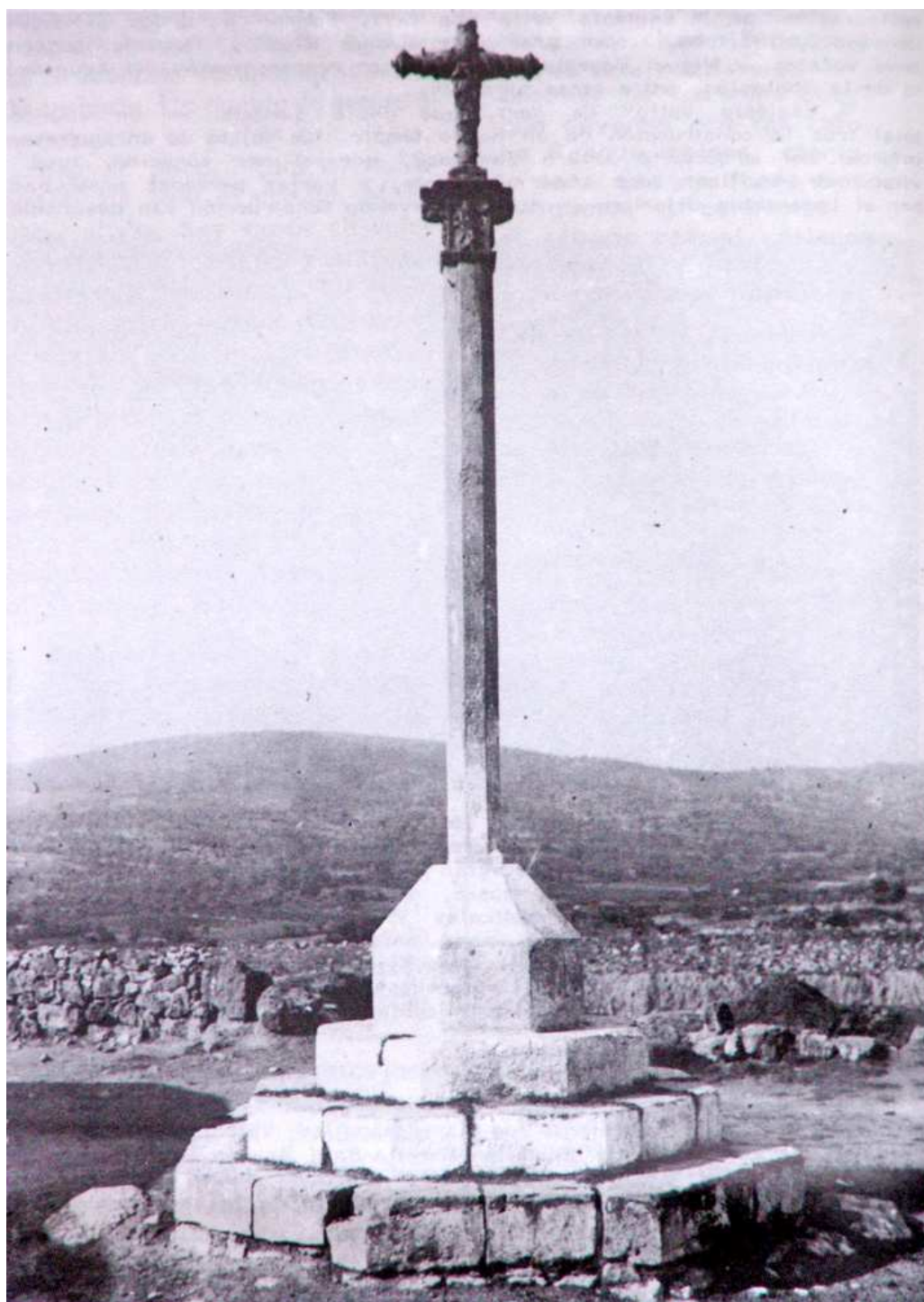
**Datos de enunciado múltiple**

<b>Personajes repr.</b>	María
<b>Vínculos</b>	Cruz del camino real de Tortosa en Traiguera (general)



**Creu de la Bassa dels Esterrers o del Primer Dolor en  
Traiguera**

**Nº 220**



### Datos de enunciado múltiple

<b>Título</b>	Creu de la Bassa dels Esterrers o del Primer Dolor en Traiguera
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, actual plaza de la Constitución
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Primer Dolor de la Virgen
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesucristo
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1992), pp. 40-43 / SARTHOU CARRERES (1931), p 20 / VICIANA (1564), p. 152

**Cruz del Segundo Dolor en Traiguera (general)**

**Nº 221**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Segundo Dolor en Traiguera (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, camino del santuario de la Virgen de la Salud
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / calavera
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Segundo Dolor de la Virgen / ángel
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1992), pp. 40-43 / SARTHOU CARRERES (1931), p 20 / VICIANA (1564), p. 152
<b>Vínculos</b>	Cruz del Segundo Dolor en Traiguera (san Juan Evangelista)

## **Cruz del Segundo Dolor en Traiguera (san Juan Evangelista)**

**Nº 221 (1)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Segundo Dolor en Traiguera (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol Juan evangelista, posibles atributos: libro, caldero, cáliz con serpiente, águila, palma, rollo.

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / ave / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	apóstol / evangelista / santo / Tetramorofos
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del Segundo Dolor en Traiguera (general)

**Cruz del Tercer Dolor en Traiguera (general)**

**Nº 222**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del Tercer Dolor en Traiguera (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, camino del santuario de la Virgen de la Salud
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Tercer Dolor de la Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1992), pp. 40-43 / SARTHOU CARRERES (1931), p 20 / VICIANA (1564), p. 152
<b>Vínculos</b>	Cruz del Tercer Dolor en Traiguera (Virgen con el Niño)

**Cruz del Tercer Dolor en Traiguera  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 222 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Tercer Dolor en Traiguera (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	11F412
<b>País</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

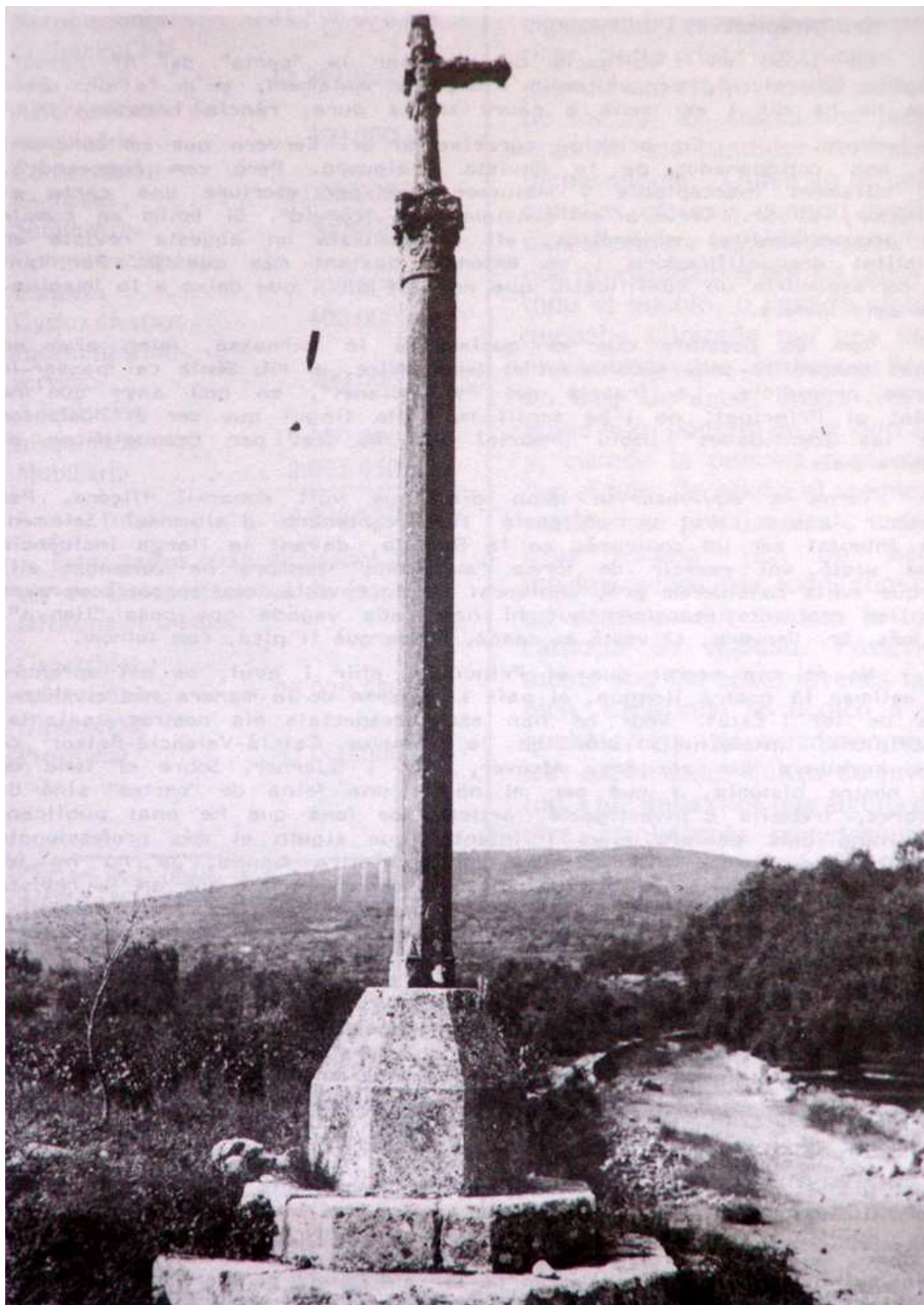
**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del Tercer Dolor en Traiguera (general)



**Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera (general)**

**Nº 223**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, camino del santuario de la Virgen de la Salud
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término /
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cuarto Dolor de la Virgen
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1992), pp. 40-43 / SARTHOU CARRERES (1931), p 20 / VICIANA (1564), p. 152
<b>Vínculos</b>	Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera (Cristo crucificado) Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera (Resurrección de Cristo)

## **Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera (Cristo crucificado)**

**Nº 223 (1)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera (general)

**Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera  
(Resurrección de Cristo)**

**Nº 223 (2)**



**Datos de enunciado único**

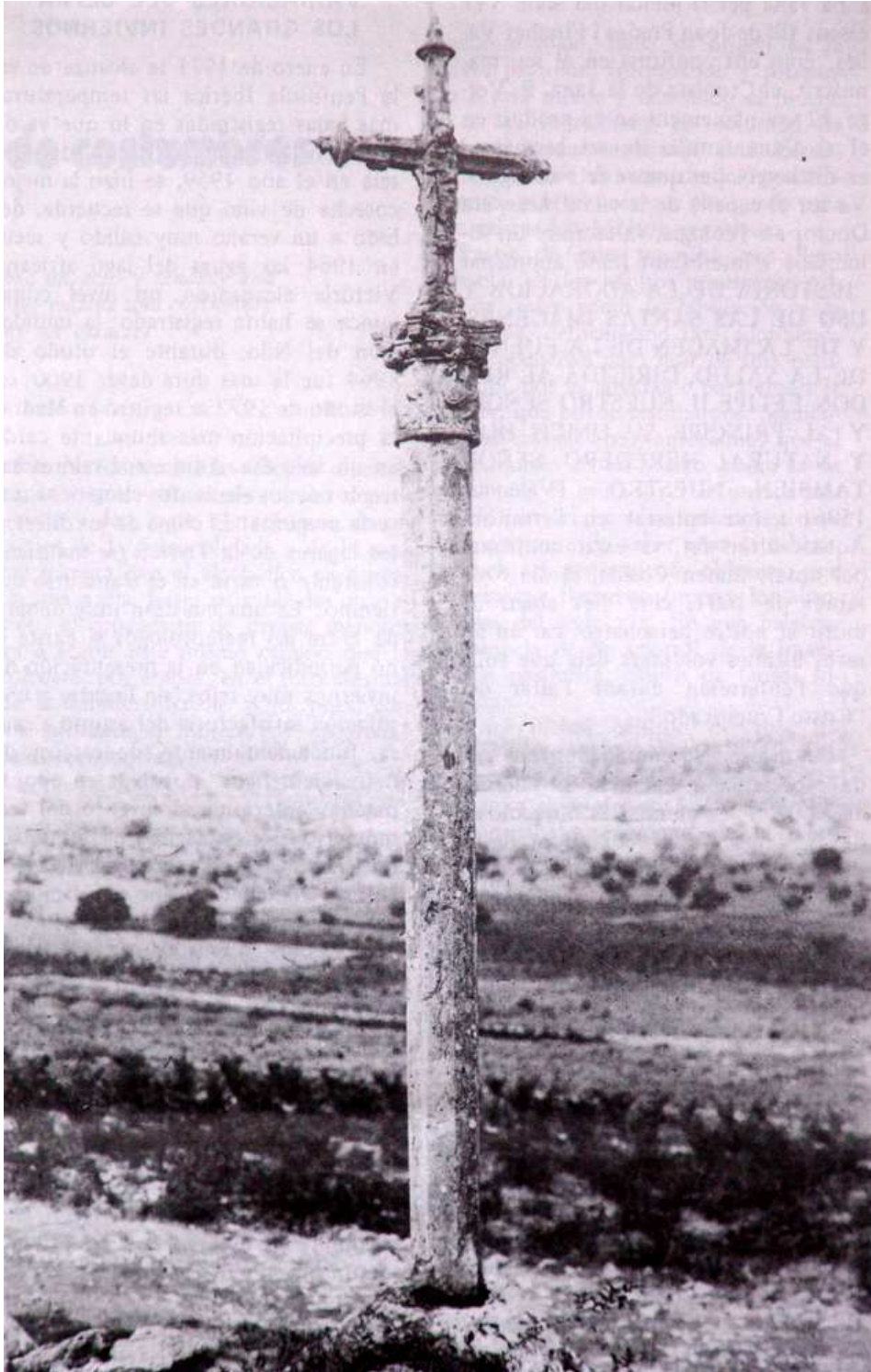
<b>Título</b>	Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera (Resurrección de Cristo)
<b>Cód. Iconclass</b>	73E123
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo saliendo de la tumba.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / sepulcro
<b>Conceptos sgds.</b>	Resurrección de Cristo
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 28,1-7 / Mc 16,1-9 / Lc 24,1-9 / Jn 20,1-18
<b>Vínculos</b>	Cruz del Cuarto Dolor en Traiguera (general)

## Cruz del Quinto Dolor en Traiguera

Nº 224



### Datos de enunciado único

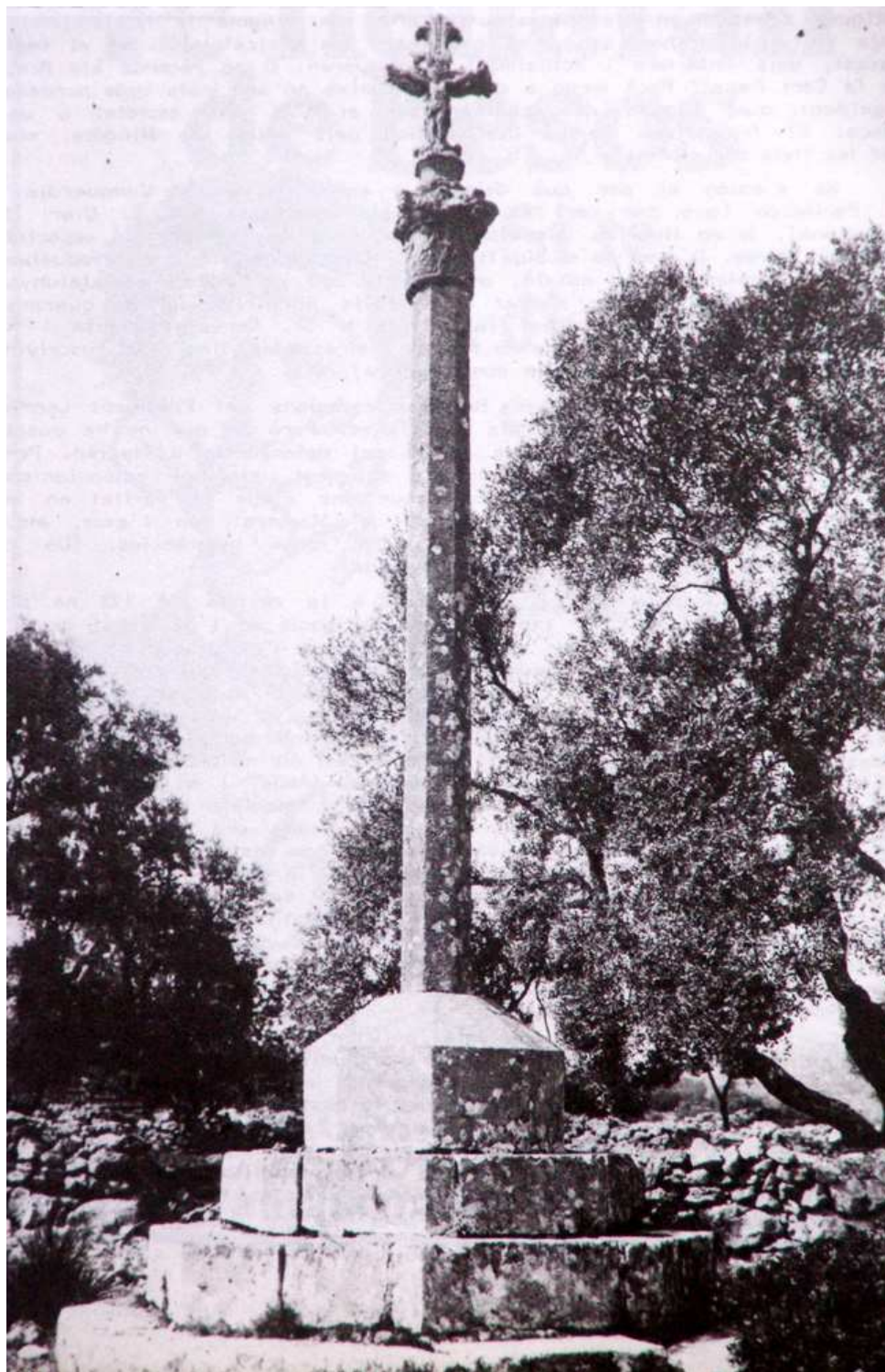
<b>Título</b>	Cruz del Quinto Dolor en Traiguera
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, camino del santuario de la Virgen de la Salud
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Quinto Dolor de la Virgen
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesucristo
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1992), pp. 40-43 / SARTHOU CARRERES (1931), p 20 / VICIANA (1564), p. 152

**Cruz del Sexto Dolor en Traiguera (general)**

**Nº 225**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Sexto Dolor en Traiguera (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, camino del santuario de la Virgen de la Salud
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Sexto Dolor de la Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1992), pp. 40-43 / SARTHOU CARRERES (1931), p 20 / VICIANA (1564), p. 152
<b>Vínculos</b>	Cruz del Sexto Dolor en Traiguera (Adoración de los Magos) Cruz del Sexto Dolor en Traiguera (Presentación del Niño en el templo)



## Cruz del Sexto Dolor en Traiguera (Adoración de los Magos)

Nº 225 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del Sexto Dolor en Traiguera (Adoración de los Magos)
<b>Cód. Iconclass</b>	73B57
<b>Descr. Iconclass</b>	Adoración de los Magos: los tres ofrecen sus regalos a Cristo niño (oro, incienso y mirra).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / ofrenda
<b>Conceptos sgds.</b>	Adoración de los Magos / Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	José, san / Jesucristo (Niño) / María / Gaspar / Melchor / Baltasar
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 2,9-11 / <i>Evangelio árabe de la Infancia VII</i> / <i>Evangelio del Pseudo Mateo XVI, 2</i> / <i>Protoevangelio de Santiago XXI, 3</i>
<b>Vínculos</b>	Cruz del Sexto Dolor en Traiguera (general)

**Cruz del Sexto Dolor en Traiguera  
(Presentación del Niño en el templo)**

**Nº 225 (2)**



**Datos de enunciado único**

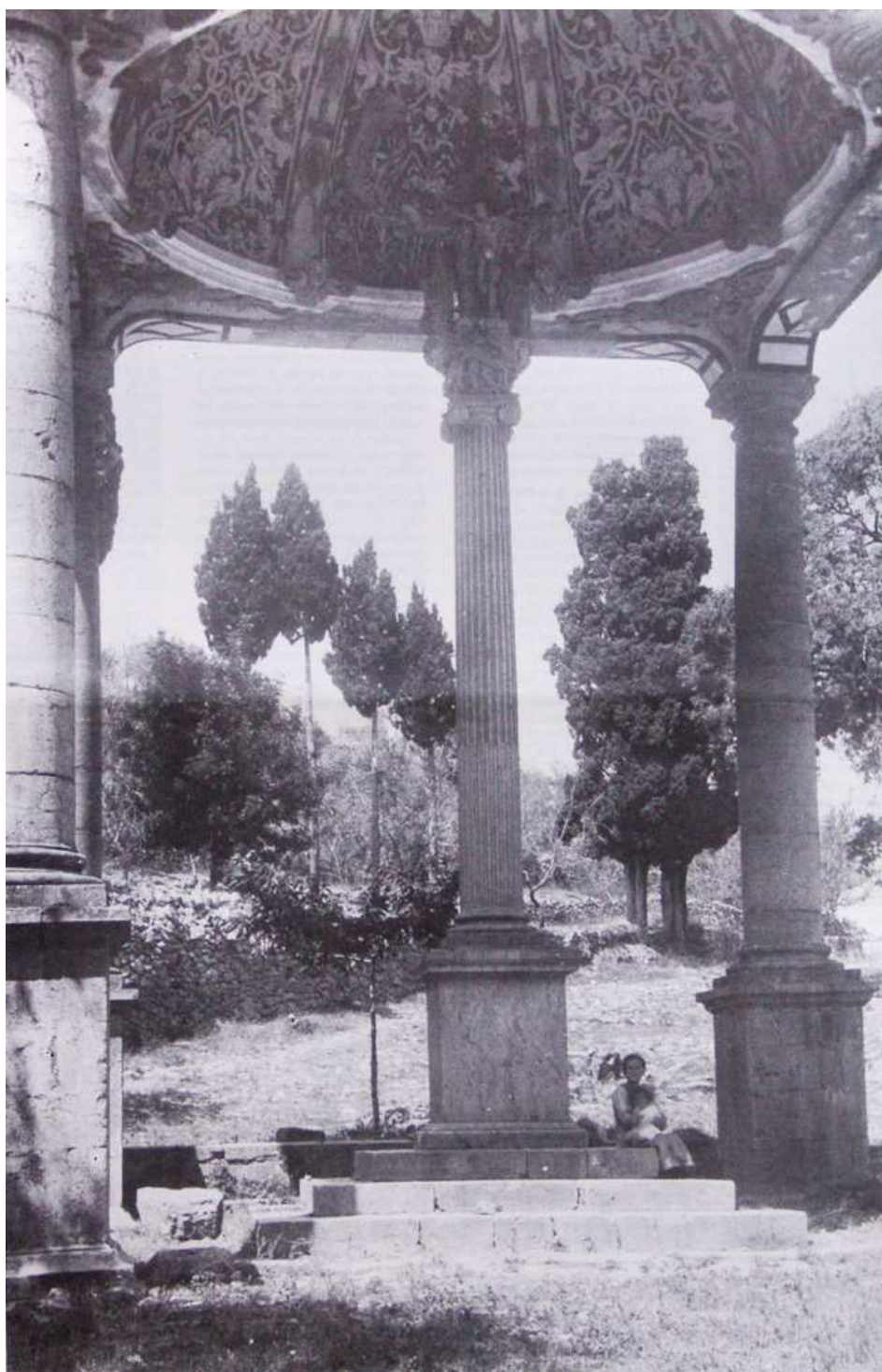
<b>Título</b>	Cruz del Sexto Dolor en Traiguera (Presentación del Niño en el templo)
<b>Cód. Iconclass</b>	73B4
<b>Descr. Iconclass</b>	Presentación del Niño en el templo, normalmente Simeón (y Ana) están presentes (Lc 2,22-39).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	capitel
<b>Conceptos sgds.</b>	Presentación del Niño en el templo
<b>Personajes repr.</b>	José, san / Jesucristo (Niño) / María / Simeón
<b>Fuentes liter.</b>	Lc 2,22-39
<b>Vínculos</b>	Cruz del Sexto Dolor en Traiguera (general)

**Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera  
(general)**

**Nº 226**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, santuario de la Virgen de la Fuente de la Salud
<b>Datación</b>	1598 (siglo XVII según Milián Boix, 2013)
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	Vázquez, Juan Bautista
<b>Personas repr.</b>	Manrique, Pere
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1992), pp. 40-43 / SARTHOU CARRERES (1931), p 20 / VICIANA (1564), p. 152 / MILIÁN BOIX (1930), p. 307
<b>Vínculos</b>	Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera (Calvario) Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera (Virgen con el Niño) Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera (Piedad)

## Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera (Calvario)

Nº 226 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu Coberta en Traiguera (Calvario)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D641
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo crucificado con María y Juan a los dos lados de la cruz “la Santa Cruz”.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgts.</b>	Calvario / Cristo crucificado / Trinidad / Trono de Gracia
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / Dios Padre / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera (general)

**Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera (Virgen con el Niño)**

**Nº 226 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Creu Coberta en Traiguera (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	Cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera (general)

## Creu Coberta en Traiguera (Piedad)

Nº 226 (3)

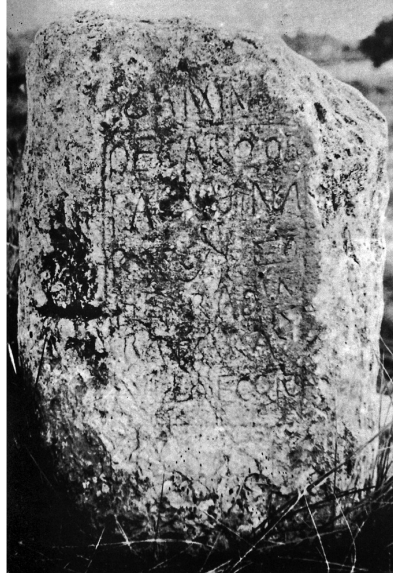


### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu Coberta en Traiguera (Piedad)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D7221
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo muerto sobre el regazo de María.
<b>Ubicación act.</b>	Traiguera, iglesia parroquial de la Asunción de María
<b>Dimensiones</b>	60 cm. x 40 cm.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / paño de pureza
<b>Conceptos sgds.</b>	Séptimo dolor de la Virgen / Piedad / Cristo muerto
<b>Personajes repr.</b>	María / Jesucristo
<b>Bibliografía</b>	FERRERES I NOS (1986), p. 135
<b>Vínculos</b>	Cruz del Séptimo Dolor o Creu Coberta en Traiguera (general)

**Miliario de la Creueta****Nº 227****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Miliario de la Creueta
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Traiguera
<b>Empl. original</b>	Traiguera, camino de San Rafael del Río en el cruce con el camino de Ulldecona
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	cruz / miliario
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Via Augusta
<b>Bibliografía</b>	ULLOSA CHAMORRO (1999), p. 211 / ARASA I GIL (1996) / ESTEVE I GÁLVEZ (1995) / ESCOLANO (1611), libro VII, col. 628



## Cruz de Canyamelar en Valencia

Nº 228



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Canyamelar en Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, plaza de la Cruz
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / capitel / cruz / gradería / tambor
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término

## Cruz del raval de Castelló o de Sant Pasqual en Vila-real N° 229



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del raval de Castelló o de Sant Pasqual en Vila-real
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vila-real
<b>Empl. original</b>	Vila-real, convento de San Pascual
<b>Datación</b>	siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / calavera / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / Virgen / santo / escudo de Aragon
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Bibliografía</b>	DOÑATE SEBASTIÁN (1975), pp. 108-110 / MILIÁN BOIX (1930), p. 349

## Cruz de la ermita en Vila-real

Nº 230

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de la ermita en Vila-real
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vila-real
<b>Empl. original</b>	Vila-real, camino de la ermita de la Virgen de Gracia
<b>Datación</b>	1583 (sustituye a una cruz de madera)
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	Marimón, Pere / Gandiano, Miguel
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	caña / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	DOÑATE SEBASTIÁN (1975), pp. 112-113

**Cruz del puente de Santa Quiteria en Vila-real****Nº 231****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del puente de Santa Quiteria en Vila-real
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vila-real
<b>Empl. original</b>	Vila-real, puente de Santa Quiteria, antigua carretera de Barcelona
<b>Datación</b>	1583
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	Marimón, Pere / Gandiano, Miguel
<b>Personas implic.</b>	Avinet, Gabriel / Osset, Joan
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	tambor / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / cruz conmemorativa
<b>Inscripciones</b>	1652. El año de 1652 cayo un rayo a vintiuno de junio y dio en esta cruz
<b>Bibliografía</b>	DOÑATE SEBASTIÁN (1975), pp. 113-114

**Cruz en Vilafamés**

**Nº 232**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Vilafamés
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vilafamés
<b>Empl. original</b>	Vilafamés
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / escudo / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37

## Cruz en Vilafamés

Nº 233



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz en Vilafamés
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vilafamés
<b>Empl. original</b>	Vilafamés
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término

**Cruz en Vilafamés**

**Nº 234**





### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz en Vilafamés
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Vilafamés
<b>Empl. original</b>	Vilafamés
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo

**Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (general)****Nº 235****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villafranca del Cid
<b>Empl. original</b>	Villafranca del Cid, frente a la ermita del Llosar
<b>Datación</b>	1595
<b>Ubicación act.</b>	Villafranca del Cid, parroquia de Santa María Magdalena
<b>Dimensiones</b>	61 cm. x 63 cm. x 64 cm.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / pelícano / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Virgen con el Niño / serafín / ángel
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Inscripciones</b>	M.L.
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 483-493 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 557 / MILIÁN BOIX (1930), p. 337
<b>Vínculos</b>	Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (Cristo crucificado) Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (Virgen con el Niño) Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (instrumentos de la Pasión de Cristo)

## Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (Cristo crucificado)

Nº 235 (1)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / clavo / paño de pureza / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (general)

**Cruz del Llosar en Villafranca del Cid  
(Virgen con el Niño)**

**Nº 235 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / decoración vegetal
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / querubín
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (general)

## Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (instrumentos de la Pasión de Cristo)

Nº 235 (3)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (instrumentos de la Pasión de Cristo)
<b>Cód. Iconclass</b>	73D81
<b>Descr. Iconclass</b>	Armas Christi.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	capitel / martillo / tenazas / escala / clavos / azotes / columna / esponja / lanza
<b>Conceptos sgds.</b>	instrumentos de la Pasión de Cristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,27-50 / Mc 15,16-37 / Lc 23,22-46 / Jn 19,1-37
<b>Vínculos</b>	Cruz del Llosar en Villafranca del Cid (general)

**Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en  
Villafranca del Cid (general)**

**Nº 236**



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en Villafranca del Cid (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Villafranca del Cid
<b>Empl. original</b>	Villafranca del Cid, frente a la ermita de San Roque
<b>Datación</b>	1559
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida
<b>Dimensiones</b>	37 cm. x 38 cm. (capitel)

### Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / tambor / caña / capitel / cruz / hoja de acanto
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Cristo crucificado / evangelista / santo / apóstol / querubín
<b>Personajes</b>	Jesucristo
<b>Inscripciones</b>	1559
<b>Bibliografía</b>	MEDINA CANDEL (2015), pp. 476-481 / SANJOSÉ LLONGUERAS (2003), p. 557 / MILIÁN BOIX (1930), p. 338
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en Villafranca del Cid (Virgen con el Niño) Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en Villafranca del Cid (san Agustín)

**Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en  
Villafranca del Cid (Virgen con el Niño)**

**Nº 236 (1)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en Villafranca del Cid (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / querubín / ángel
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en Villafranca del Cid (general)



## Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en Villafranca del Cid (san Agustín)

Nº 236 (2)



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en Villafranca del Cid (san Agustín)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(AGUSTÍN)
<b>Descr. Iconclass</b>	Agustín, obispo de Hipona; posibles atributos: flechas atravesándole el pecho, libro, niño con cuchara, corazón ardiente, corazón (atravesado por flechas), pluma.

### Datos de enunciado múltiple

<b>Elementos sgts.</b>	mitra / casulla / báculo / maqueta
<b>Conceptos sgds.</b>	obispo / Padre de la Iglesia
<b>Personajes repr.</b>	Agustín, san
<b>Vínculos</b>	Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí en Villafranca del Cid (general)

## Creu dels Armaus en Xàtiva

Nº 237



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creu dels Armaus en Xàtiva
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xàtiva
<b>Empl. original</b>	Xàtiva, antiguo camino de Xàtiva a Bellús
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida

### Datos de enunciado múltiple

<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / caña / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término

**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en  
Xàtiva (general)**

**Nº 238**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Xàtiva
<b>Empl. original</b>	Xàtiva, frente a la ermita de San José y Santa Bárbara
<b>Datación</b>	siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	Xàtiva, frente a la ermita de San José y Santa Bárbara

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Autor</b>	anónimo
<b>Técnica</b>	talla en piedra
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	capitel / cruz / fuste
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término
<b>Bibliografía</b>	MOCHOLÍ MARTÍNEZ (2008), p. 19
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (Cristo crucificado) Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Juan Evangelista) Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Mateo) Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Lucas) Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Marcos) Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (Virgen con el Niño) Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san José) Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (santa Bárbara) Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (querubín) Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (escudo)

## **Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (Cristo crucificado)**

**Nº 238 (1)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (Cristo crucificado)
<b>Cód. Iconclass</b>	11D351
<b>Descr. Iconclass</b>	Cristo sufriendo (con corona de espinas, cabeza generalmente vuelta hacia los lados).

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	cruz / paño de pureza / clavos / corona de espinas / nimbo / cartela
<b>Conceptos sgds.</b>	Cristo crucificado / Cristo de tres clavos
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo
<b>Fuentes liter.</b>	Mt 27,45-56 / Mc 15,24-41 / Lc 23,33-49 / Jn 19,18-37
<b>Inscripciones</b>	INRI
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Juan Evangelista)**

**Nº 238 (2)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Juan Evangelista)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JUAN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista san Juan; atributos: águila, caldera, cáliz con serpiente, libro, rollo, palma.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	ave / águila / filacteria / nimbo
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / apóstol / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Juan Evangelista, san
<b>Fuentes</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7 / VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

## **Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Mateo)**

**Nº 238 (3)**



### **Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Mateo)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MATEO)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol y evangelista Mateo; posibles atributos: ángel, hacha, libro, alabarda, pluma y tintero, bolsa y espada.

### **Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	alas / libro / nimbo
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / apóstol / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Mateo, san
<b>Fuentes</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Lucas)**

**Nº 238 (4)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Lucas)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(LUCAS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Lucas evangelista; posibles atributos: libro, toro (alado), retrato de la Virgen, instrumentos quirúrgicos, utensilios de pintor, rollo.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	alas / toro alado
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Lucas, san
<b>Fuentes</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)



**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Marcos)**

**Nº 238 (5)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san Marcos)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MARCOS)
<b>Descr. Iconclass</b>	Marcos evangelista y obispo de Alejandría; posibles atributos: libro, león (alado), pluma y tintero, rollo.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	alas / león alado / filacteria / nimbo
<b>Conceptos sgds.</b>	evangelista / santo / Tetramorfos
<b>Personajes repr.</b>	Marcos, san
<b>Fuentes</b>	Ez 1,10 / Ap 4,7
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (Virgen con el Niño)**

**Nº 238 (6)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (Virgen con el Niño)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F412
<b>Descr. Iconclass</b>	María de pie (o de medio cuerpo), Cristo niño en sus brazos (Cristo-niño a la izquierda de María).

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	media luna / nimbo
<b>Conceptos sgds.</b>	Virgen con el Niño / Virgen apocalíptica / Inmaculada Concepción
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo (Niño) / María
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (Dios Padre)**

**Nº 238 (7)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (Dios Padre)
<b>Cód. Iconclass</b>	11C23
<b>Descr. Iconclass</b>	Dios Padre como anciano barbado, normalmente con corona o tiara o cetro y/o globo.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	globo / cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	Dios / bendición
<b>Personajes repr.</b>	Dios Padre
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en  
Xàtiva (san José)**

**Nº 238 (8)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (san José)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JOSÉ)
<b>Descr. Iconclass</b>	El padre adoptivo de Cristo, José de Nazaret, esposo de María; posibles atributos: vara florida, azucena, herramientas de carpintero.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	barba
<b>Conceptos sgds.</b>	padre adoptivo de Cristo / patriarca / santo / santo patrón / carpintero
<b>Personajes repr.</b>	José, san
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (santa Bárbara)**

**Nº 238 (9)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (santa Bárbara)
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(BÁRBARA)
<b>Descr. Iconclass</b>	La virgen mártir Bárbara; posibles atributos: libro, (bola de) de cañón, corona, cruz, cáliz con hostia, Dióscuro (su padre), pluma de pavo, espada, herramientas de albañil, torre.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	torre / tres ventanas / nimbo
<b>Conceptos sgds.</b>	santa / santa mártir
<b>Personajes repr.</b>	Bárbara, santa / Trinidad
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. CCII, pp. 896-903
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (querubín) N<sup>o</sup> 238 (10)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (querubín)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G1911
<b>Descr. Iconclass</b>	Querubines, cabezas de niños con alas.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	alas
<b>Conceptos sgds.</b>	ángel / querubín
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

**Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (escudo del gremio de albañiles y carpinteros de Xàtiva)**

**Nº 238 (11)**



**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (escudo del gremio de albañiles y carpinteros de Xàtiva)
<b>Cód. Iconclass</b>	47E22
<b>Descr. Iconclass</b>	Escudo de un gremio.

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Elementos sgts.</b>	compás / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	gremio de albañiles y carpintero de Xàtiva
<b>Vínculos</b>	Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara en Xàtiva (general)

**Cruz Cubierta en Zorita del Maestrazgo****Nº 239****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Cruz Cubierta en Zorita del Maestrazgo
<b>Cód. Iconclass</b>	46C117
<b>Descr. Iconclass</b>	Cruz de término.
<b>País</b>	España, Com. Valenciana
<b>Localidad</b>	Zorita del Maestrazgo
<b>Empl. original</b>	Zorita del Maestrazgo, camino al santuario de la Balma
<b>Datación</b>	1687 (1860, pinturas de la cubierta)
<b>Ubicación act.</b>	desaparecida (se conserva la cubierta)

**Datos de enunciado múltiple**

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Mateo, Baltasar / Cruella, Juan Francisco
<b>Personas implic.</b>	Cases, Carlos
<b>Técnica</b>	talla en piedra / fresco
<b>Género</b>	cruz de término
<b>Elementos sgts.</b>	gradería / fuste / pomo / cruz / cubierta
<b>Conceptos sgds.</b>	cruz de término / Calvario / Cristo crucificado / Virgen / evangelistas / santo / virtudes teologales / virtudes cardinales
<b>Personajes repr.</b>	Jesucristo / María / Juan Evangelista, san
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, cap. IX, pp. 65-70
<b>Bibliografía</b>	EJARQUE (1934), pp. 101-104 / MILIÁN BOIX (1930), p. 372



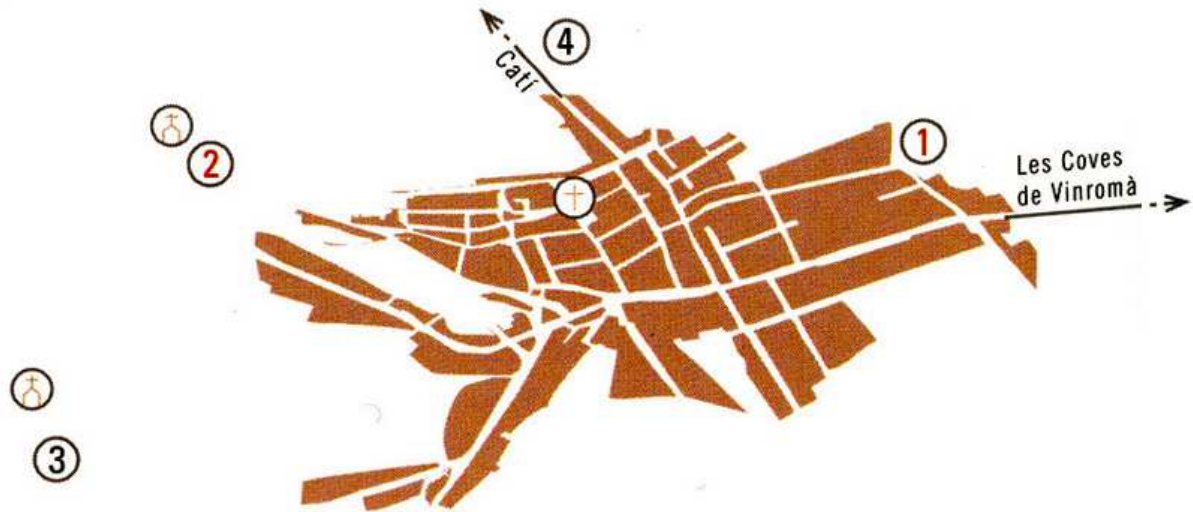
## **MAPAS**

# ALBAIDA



1. Creu de les Eres
2. Creu de l'Aljorf
3. Cruz de la Plaça Major

## ALBOCÀSSER

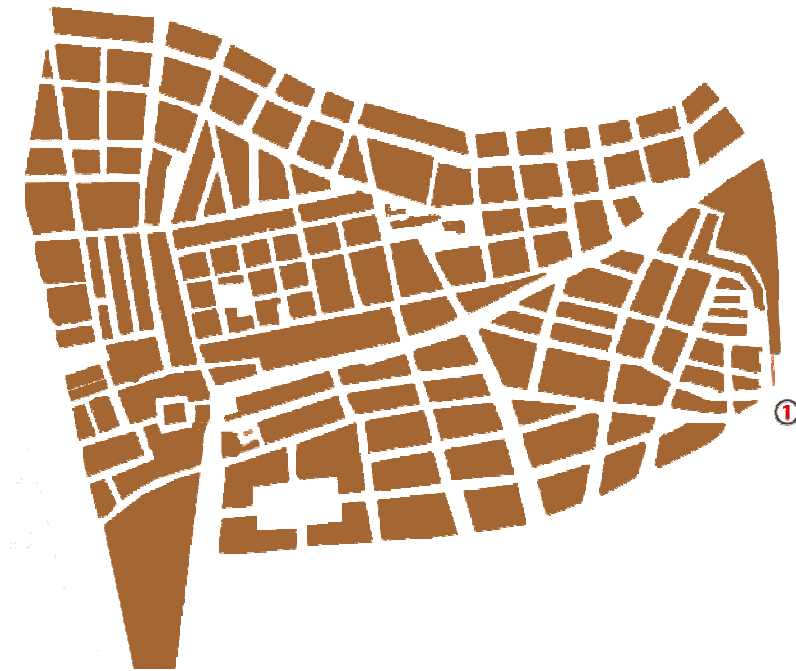


1. Cruz de Les Coves
2. Cruz de Sant Pere Màrtir
3. Cruz de Sant Pau, s. XVI
4. Cruz de Catí

## ALCALÀ DE XIVERT

1. Cruz del Barranquet
2. Creu de la Bassa
3. Cruz de los frailes, s. XVIII
4. Cruz del Cementerio, s. XIX

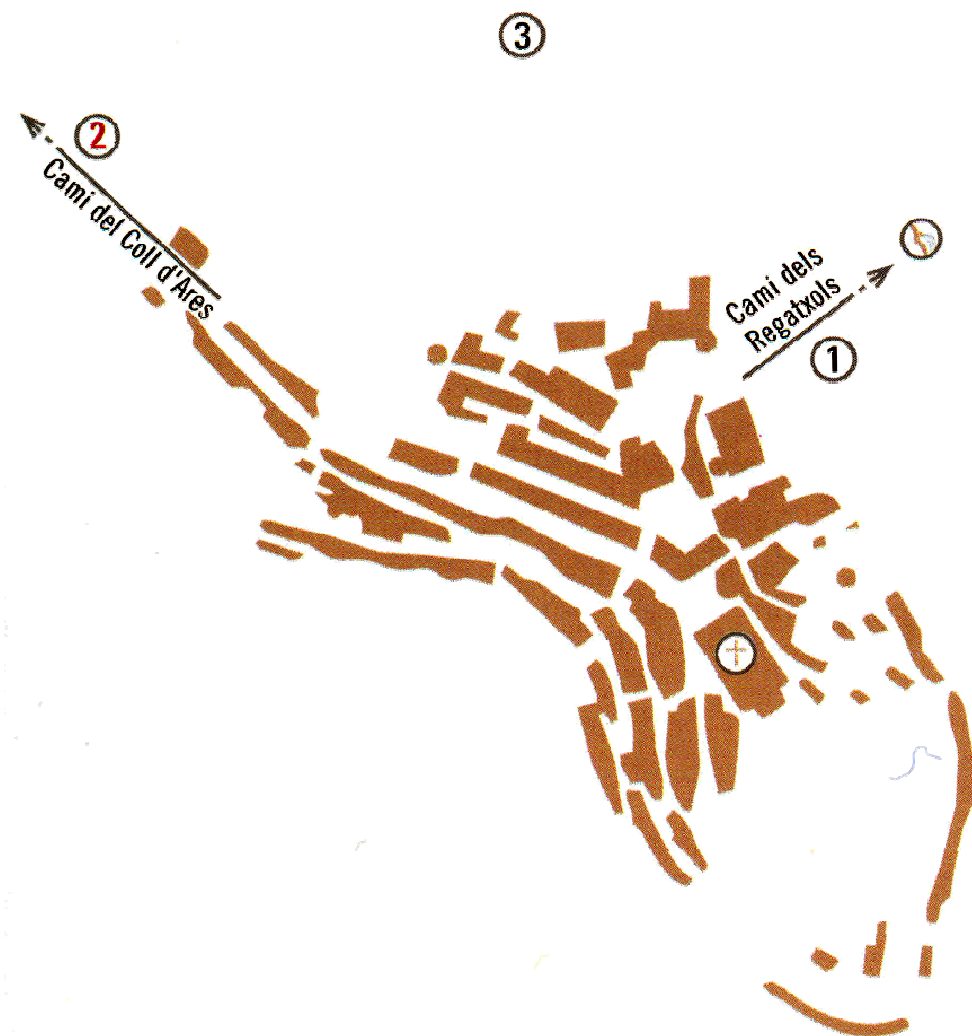
## ALMENARA



## ALZIRA



## ARES DEL MAESTRAT



1. Cruz dels Regatxols
2. Creu del Coll
3. Cruz de la Canà

## ATZENETA DEL MAESTRAT



1. Cruz de Loreto
2. Cruz de la carretera de Chodos
3. Cruz

## BENASAL



1. Cruz de la Codina
2. Cruz del Saulonar o del Pany de Dalt
3. Creu de l'Ombria o de la Font d'en Segures
4. Creu dels Plans
5. Cruz de Loreto
6. Cruz de Sant Roc
7. Cruz de l'ermita de Sant Roc, 1908

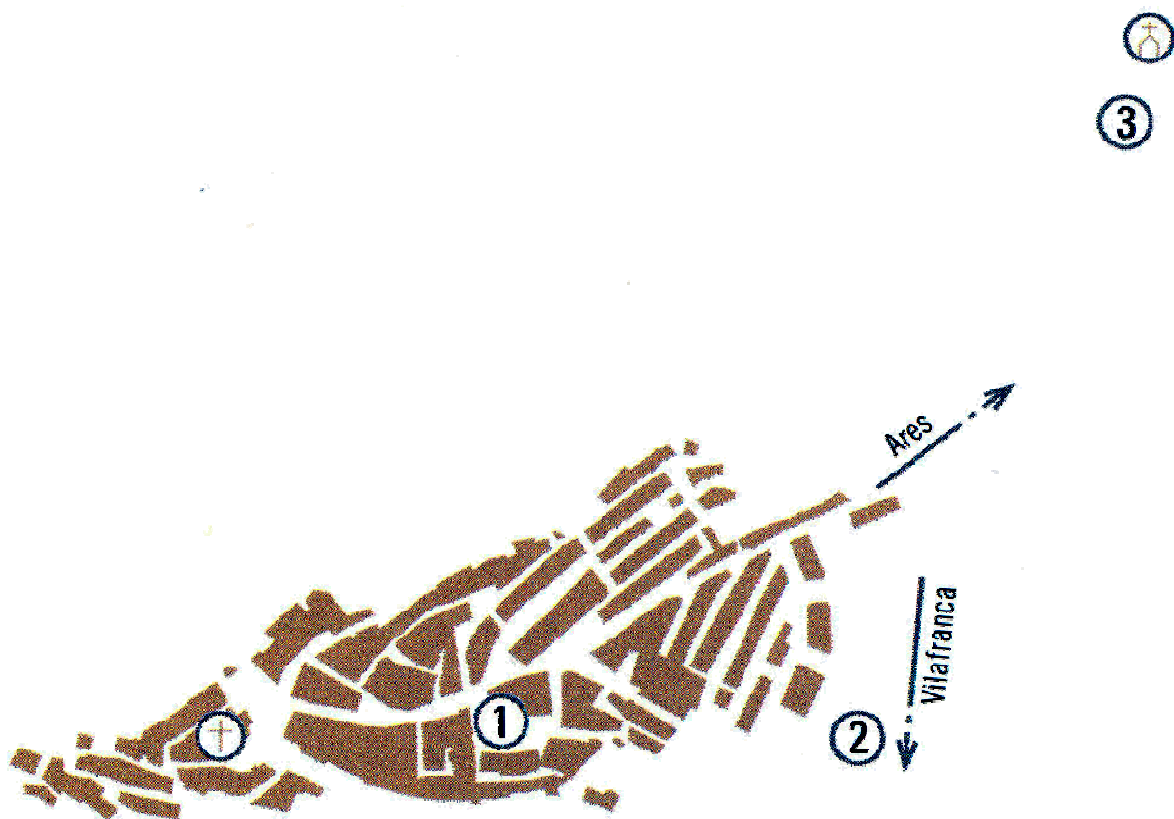
# BENICARLÓ



1. Cruz del camino de Sant Gregori
2. Cruz del camino de Càlig
3. Cruz
4. Cruz

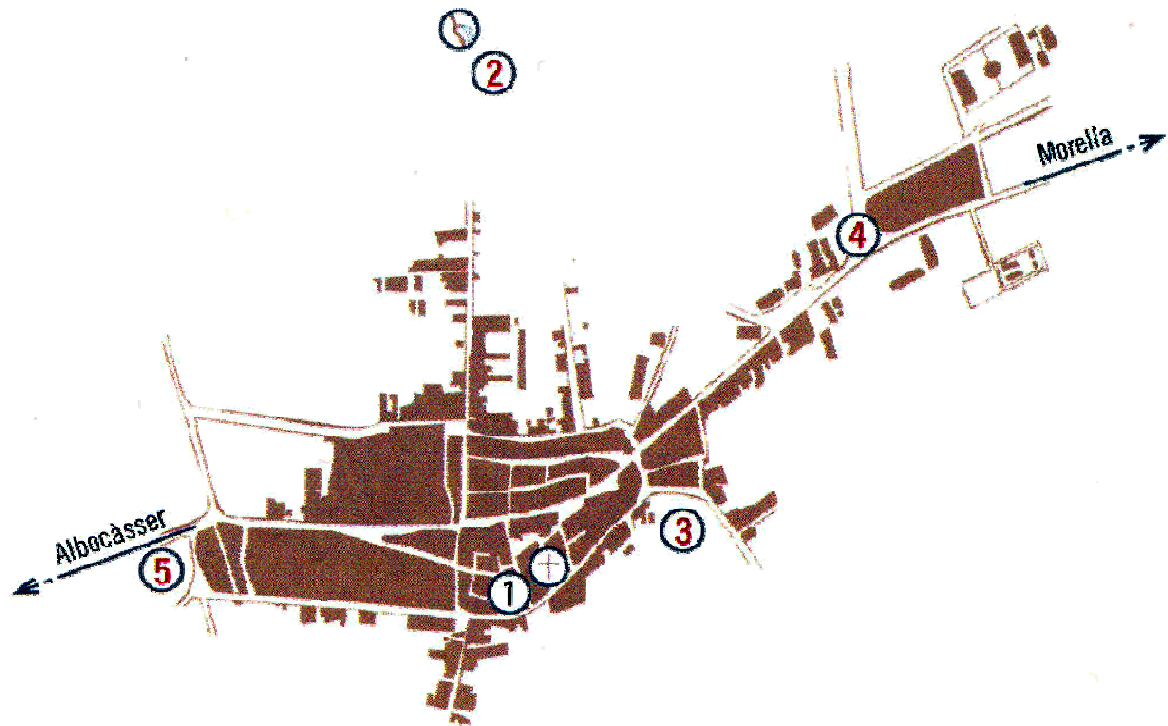


## CASTELLFORT



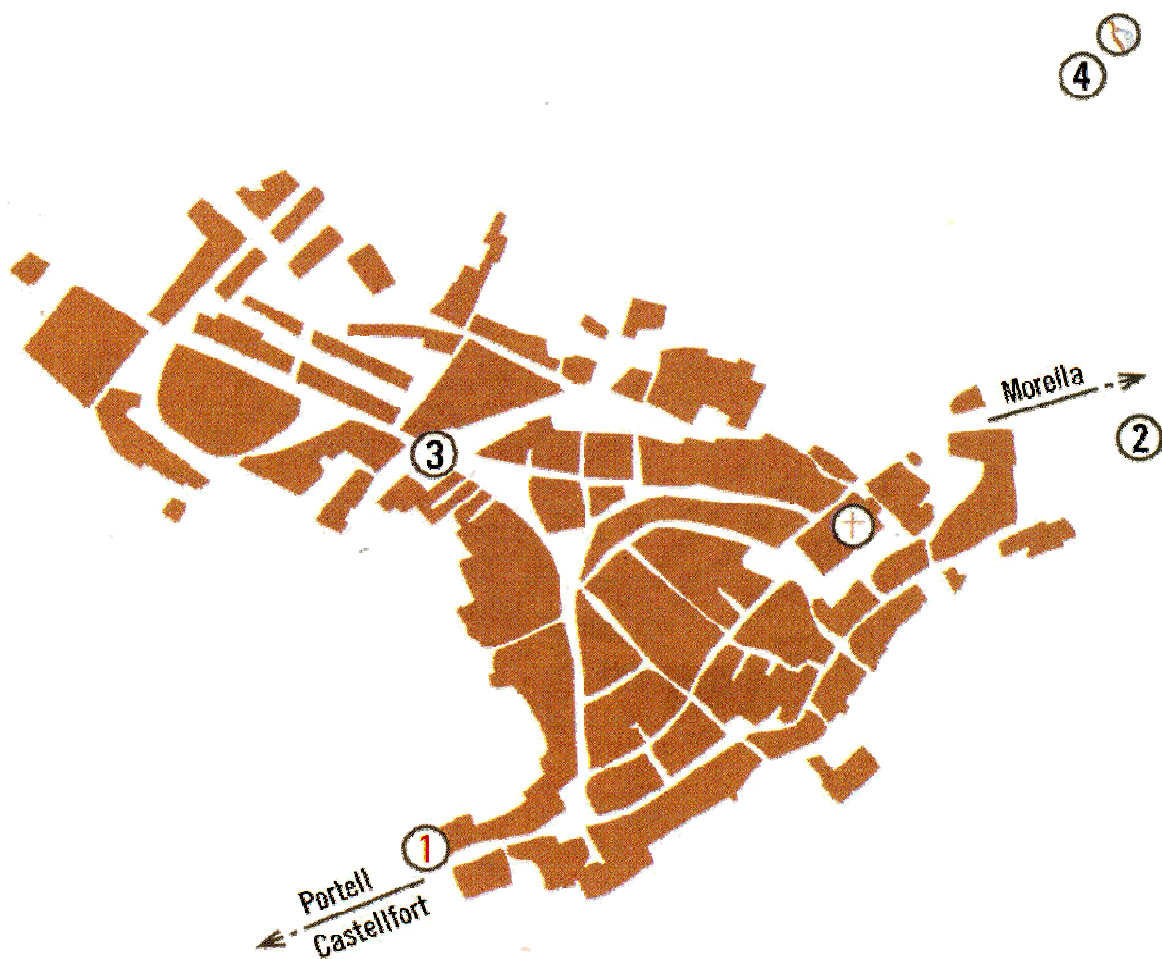
1. Cruz de la Placeta
2. Cruz de Don Blasco
3. Cruz de l'ermita de la Mare de Déu de la Font

# CATÍ



1. Creu dels Avinyó o del Fossar
2. Cruz del “camí dels bosc” o de la Font d’Almasà
3. Creu dels Brusca o d’en Moragues
4. Cruz de Santa Ana o de l’Avellá
5. Creu de la Font Vella

## CINCTORRES



1. Creu de Cap de Vila o de la Plaça Nova
2. Cruz de Sant Benet, de Davall de Vila o del camino de Morella
3. Cruz de la Plaça d'Alfons XIII
4. Cruz de la Junquera o de la Font dels Horts

## CULLA



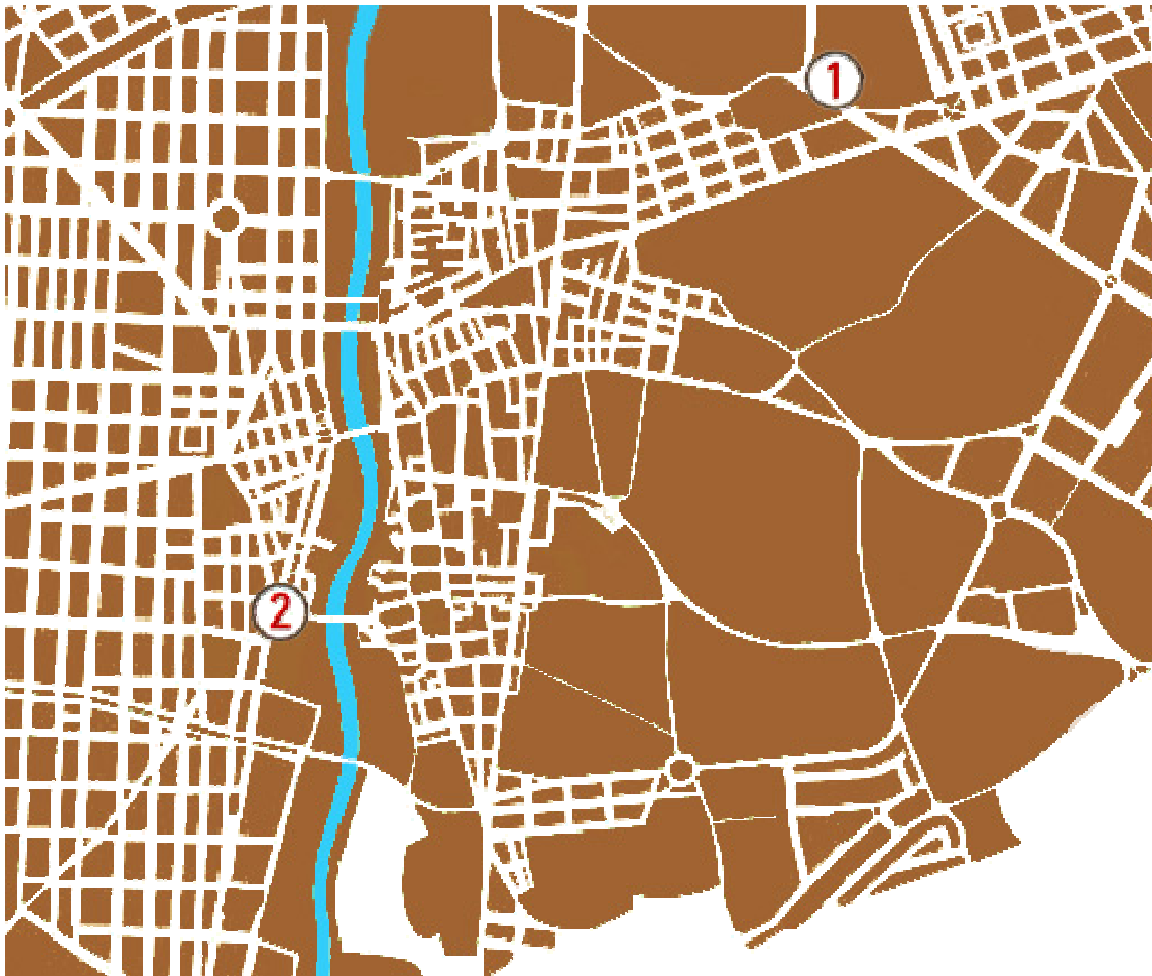
1. Creu de les Fontanelles
2. Cruz

## CULLERA



1. Cruz del camino de Valencia

## ELCHE



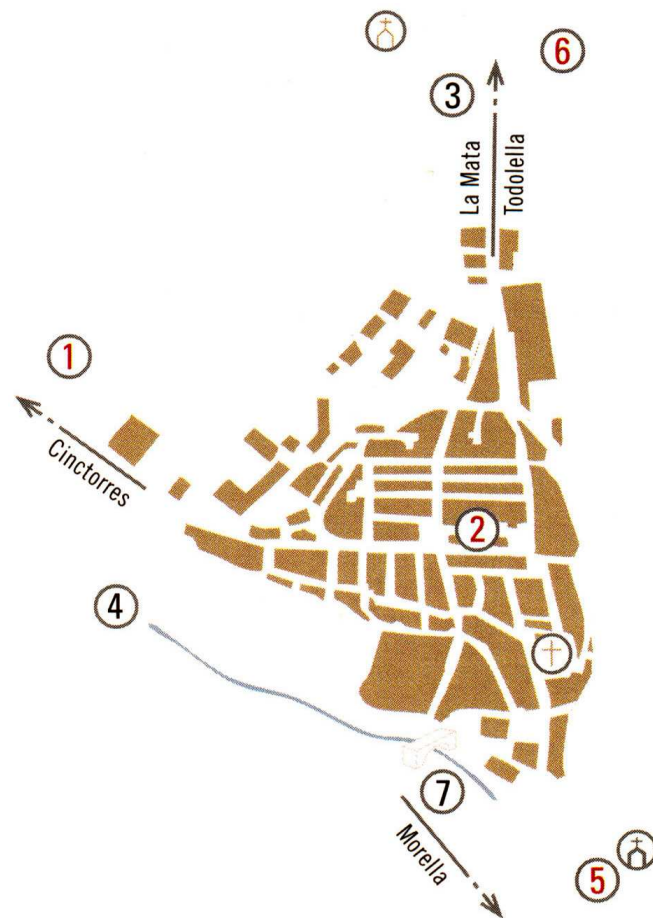
1. Cruz del camino de Alicante
2. Cruz del camino de Orihuela

## FOIOS



1. Cruz del camino de Meliana

## FORCALL



1. Cruz de l'eixida del poble o del cementeri
2. Cruz de la Plaça major, s. XVIII
3. Cruz del camino de Sant Cristòfol, s. XV
4. Creu del Molí Boticari
5. Cruz de la Consolació
6. Creu del Molí Matalí
7. Cruz de la carretera de Morella



# GANDÍA



1. Cruz del antiguo camino hondo de Valencia

# HERBÉS



1. Cruz
2. Cruz de La Tossa, s. XVII

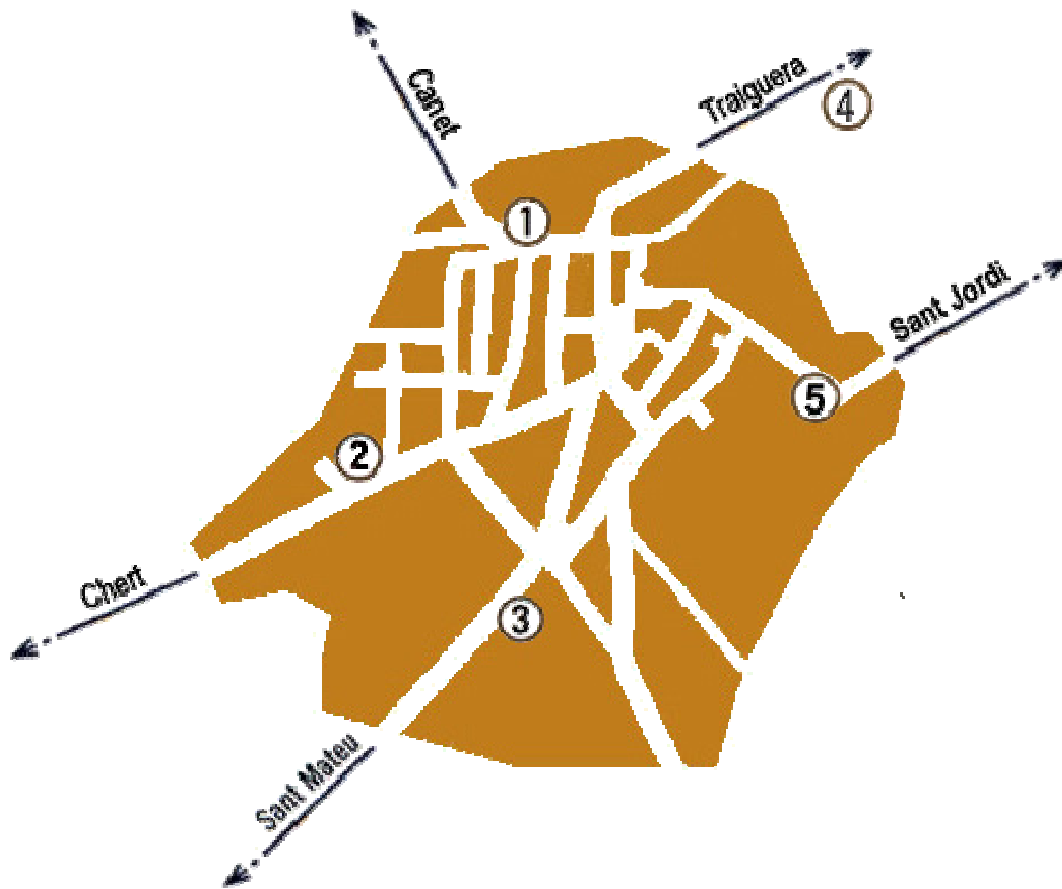
# JÉRICA



①

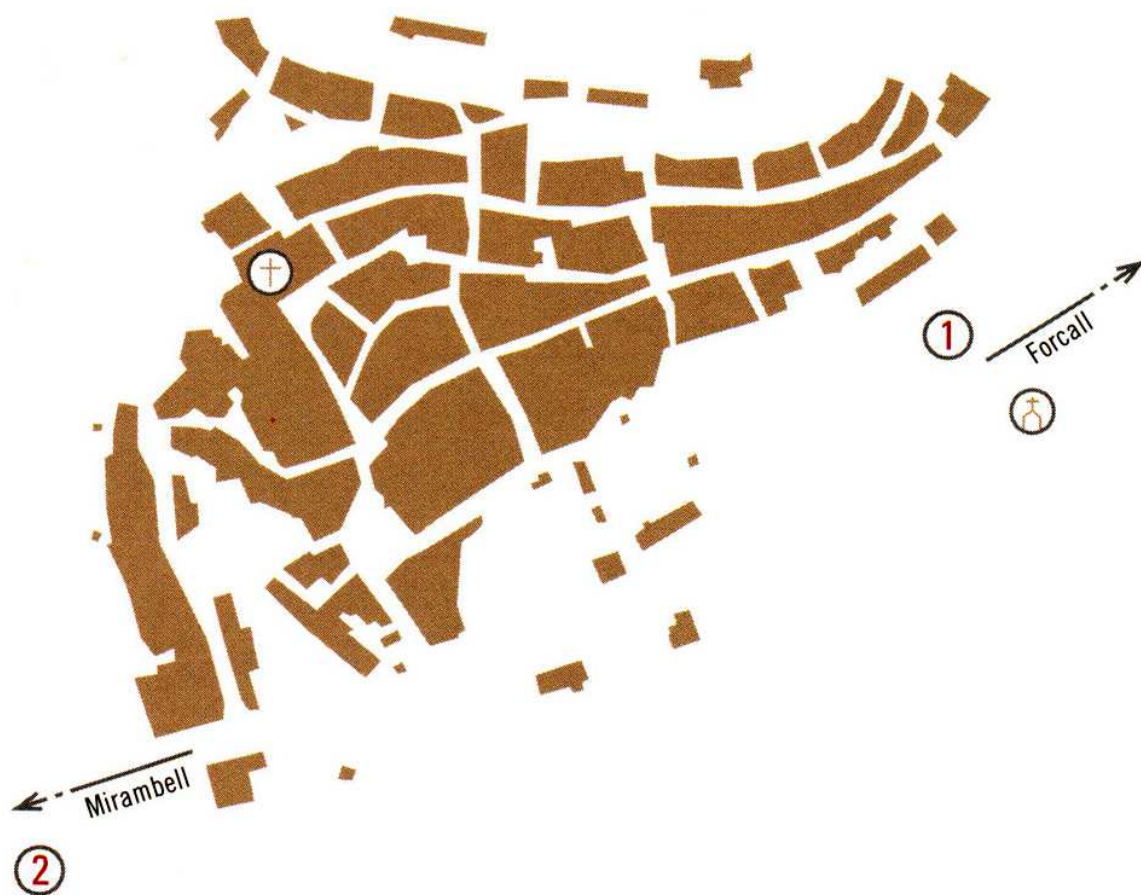
1. Cruz Cubierta

## LA JANA



1. Cruz de la bajada de la fuente
2. Creu de les Cometes
3. Cruz del portal de Sant Antoni
4. Cruz del camino de Traiguera
5. Cruz de la ermita de Santa Ana

## LA MATA



1. Cruz de Sant Gil
2. Creu de les Canals

## LES COVES DE VINROMÀ



1. Creu de la Ravaleta
2. Creu de la Raval

## LA SALZADELLA

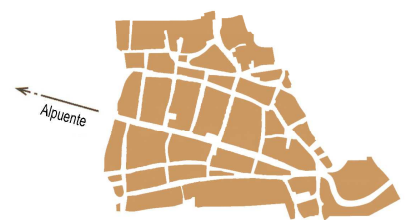


1. Cruz de Les Coves o del Camino de Alcalà
2. Cruz de Sant Josep o del Camino Real
3. Cruz de Santa Bàrbara
4. Cruz
5. Cruz, s. XVI
6. Cruz

# LA YESA

①

②



1. Cruz Blanca
2. Cruz de la ermita de San Roque

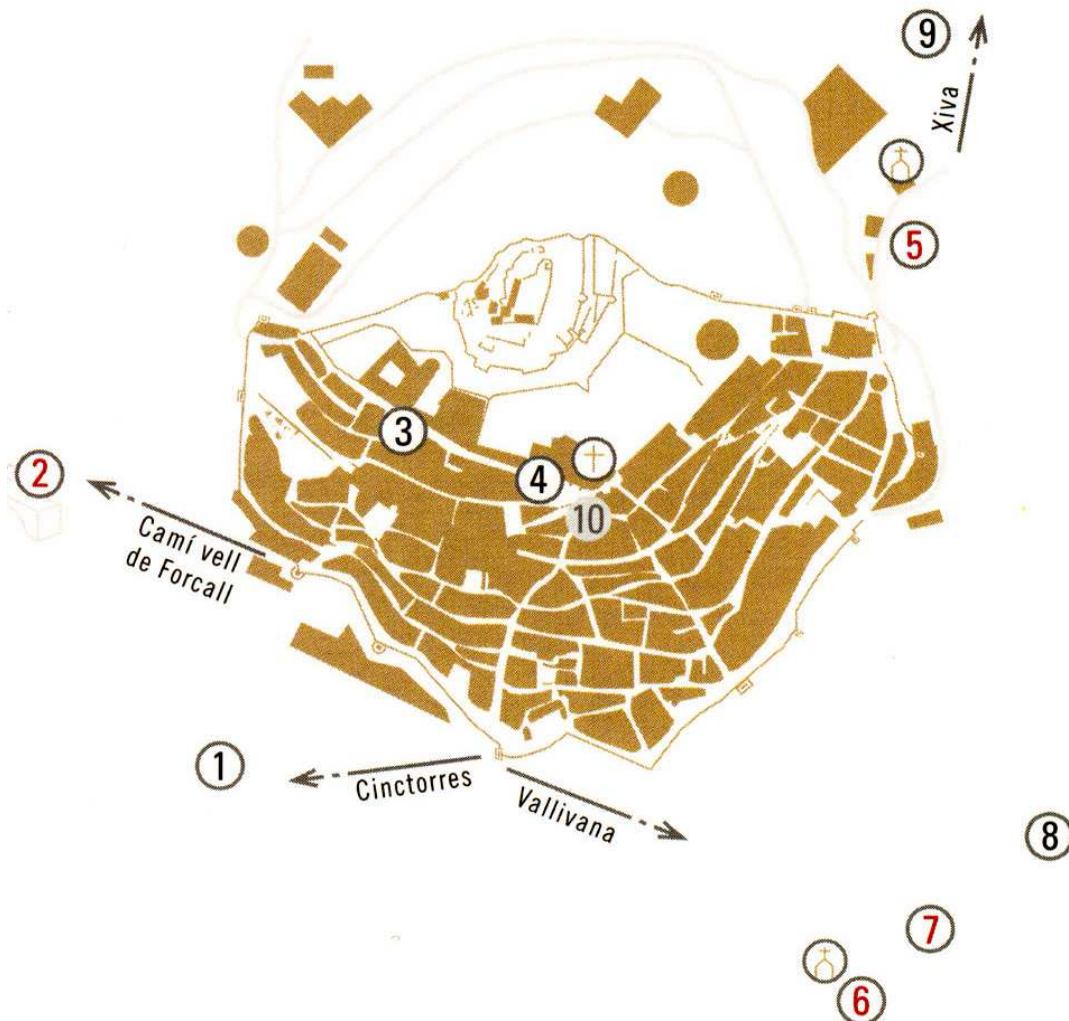


## MONCADA



1. Cruz de Quintana
2. Cruz del Rebolcador

# MORELLA



1. Creu del Coll de la Creu
2. Cruz del Pont Trencat
3. Cruz de l'Hospital
4. Creu del Fossar
5. Cruz de Santa Llúcia
6. Creu de Dalt de Vallivana
7. Creu de Baix de Vallivana
8. Creu del Coll de Vallivana
9. Cruz de la Sabata, s. XV
10. Cruz de l'Arxiprestal

## OLOCAU DEL REY

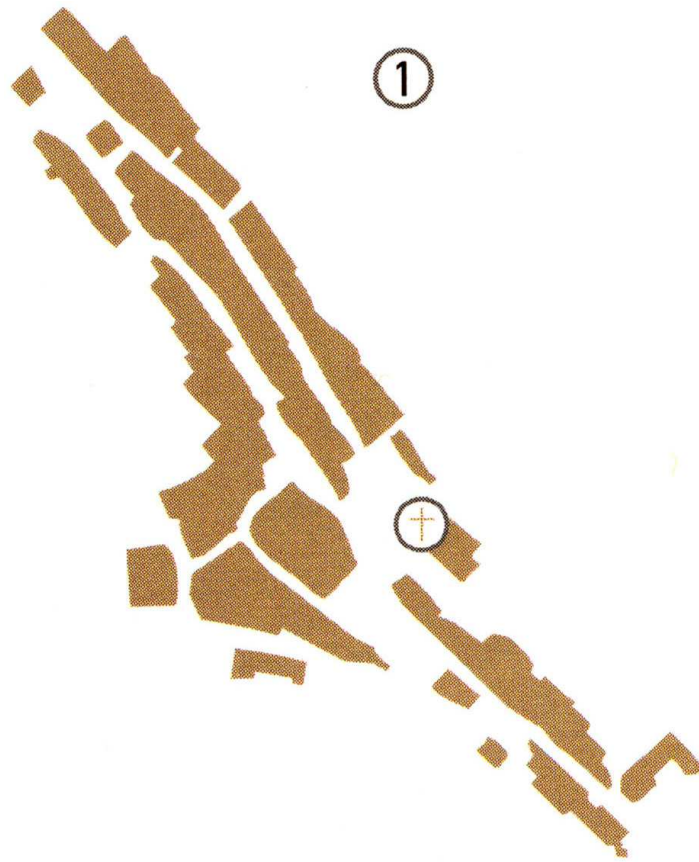


## ORTELLS



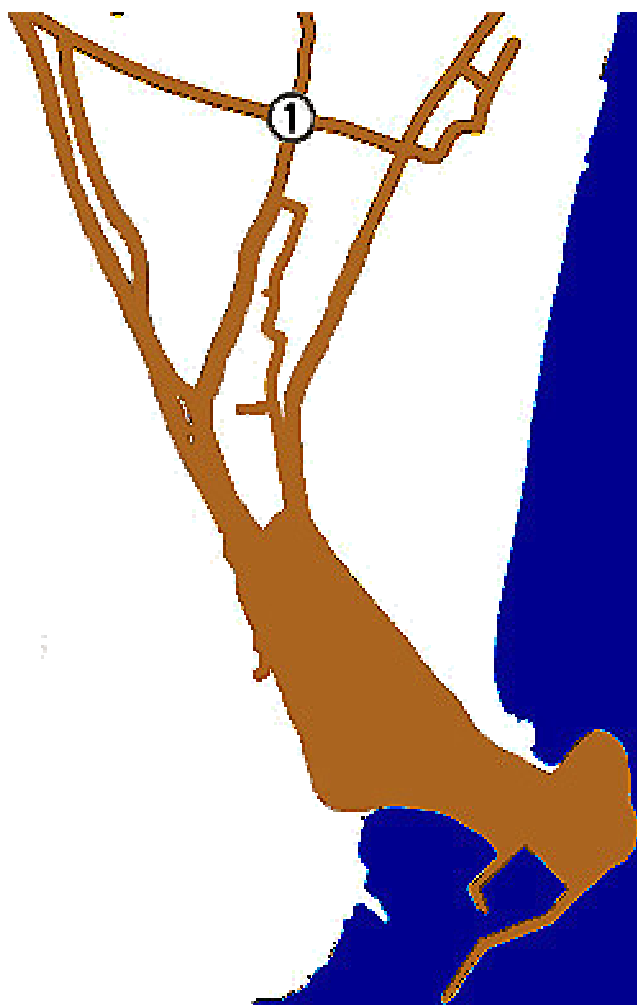
1. Creu de ferro
2. Creu de pedra

## PALANQUES



1. Cruz dels Espigolars, s. XV

## PEÑÍSCOLA



1. Cruz del assegador de la creu

## PORTELL DE MORELLA



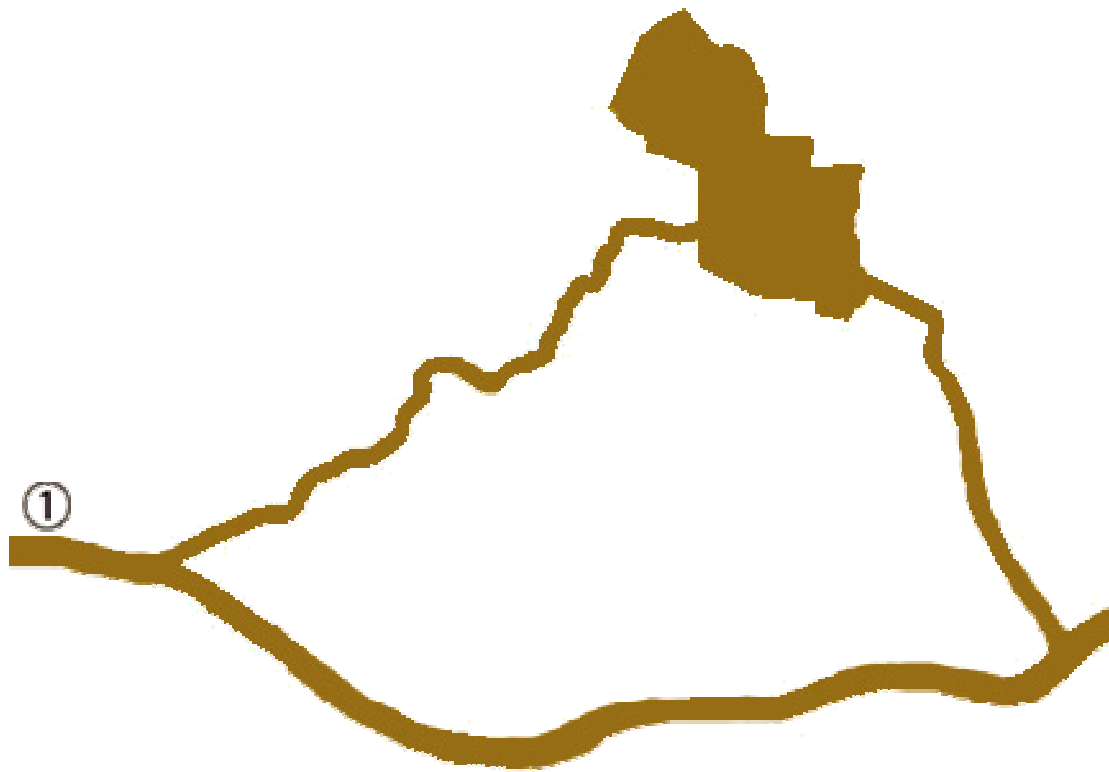
1. Creu de la Font
2. Cruz de Maset
3. Cruz del Mas d' Arnal, s. XV
4. Creu dels Quatre Camins, ss. XVI-XVII

## SANT MATEU



1. Cruz de Santa Bárbara o del Fossar
2. Cruz del camino de Quatremitjana
3. Cruz de la Mare de Déu dels Àngels

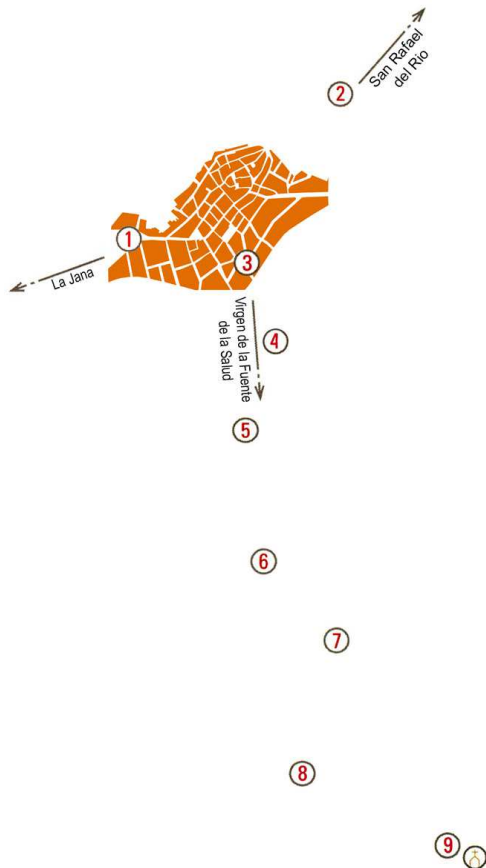
## SIETE AGUAS



1. Cruz de Piedra en Siete Aguas

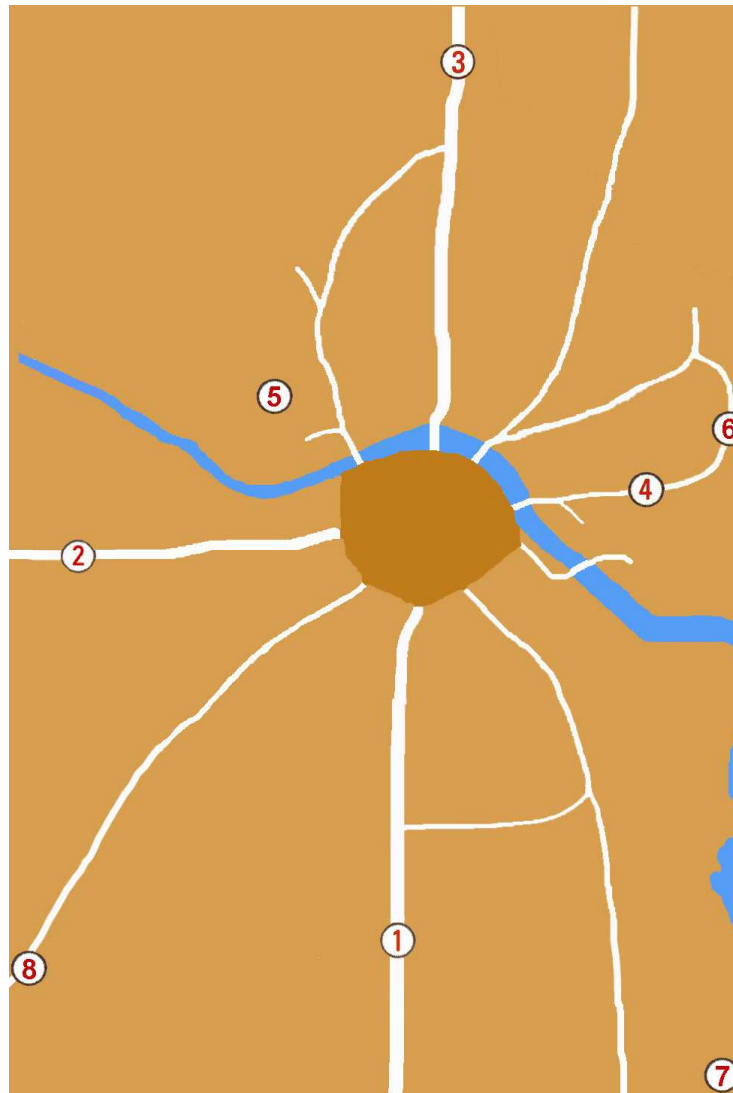


# TRAIGUERA



- ⑩ 1. Cruz del camino de La Jana
2. Cruz del camino real de Tortosa, posible cruz de término
3. Cruz del Primer Dolor
4. Cruz del Segundo Dolor
5. Cruz del Tercer Dolor
6. Cruz del Cuarto Dolor
7. Cruz del Quinto Dolor
8. Cruz del Sexto Dolor
9. Creu Coberta o del Séptimo Dolor
10. Miliario de la Creueta, camino de San Rafael del Río

# VALENCIA



1. Cruz Cubierta
2. Cruz Cubierta de Almàssera, del “camí vell” de Morvedre o del Carraixet
3. Cruz Cubierta de Mislata
4. Cruz del camino del Grao
5. Cruz del Sisado
6. Cruz de la Conca
7. Cruz en Canyamelar
8. Cruz en Picanya

## VALLIBONA



1. Prigonet
2. Cruz o Prigó, s. XVI

## VILA-REAL



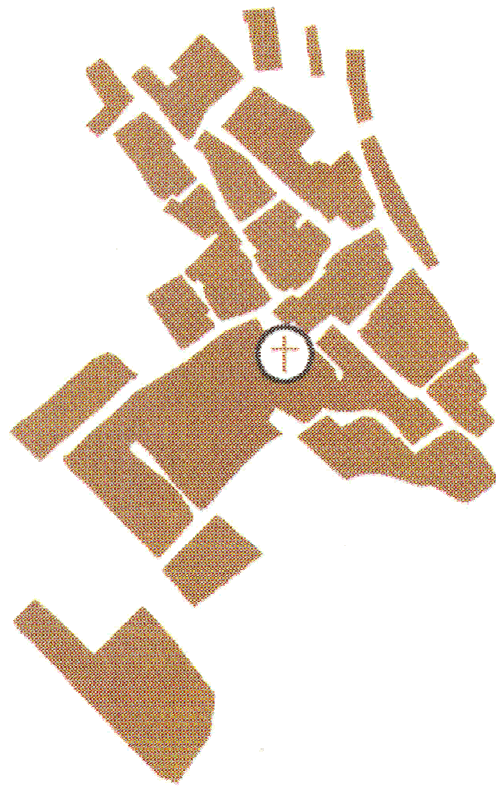
1. Cruz de Aliaga
2. Cruz del raval de Castelló o del portal de Castelló, de Sant Pasqual o de la morería
3. Cruz de la ermita
4. Cruz del puente de Santa Quiteria
5. Creu del Fossar

## VILAFRANCA DEL CID



1. Creu del Molí o de les Eres
2. Cruz del Llosar
3. Cruz de Sant Roc o de Sant Agustí
4. Cruz dels Scala
5. Cruz de la Pobla de Ballestar

# VILLORES



1

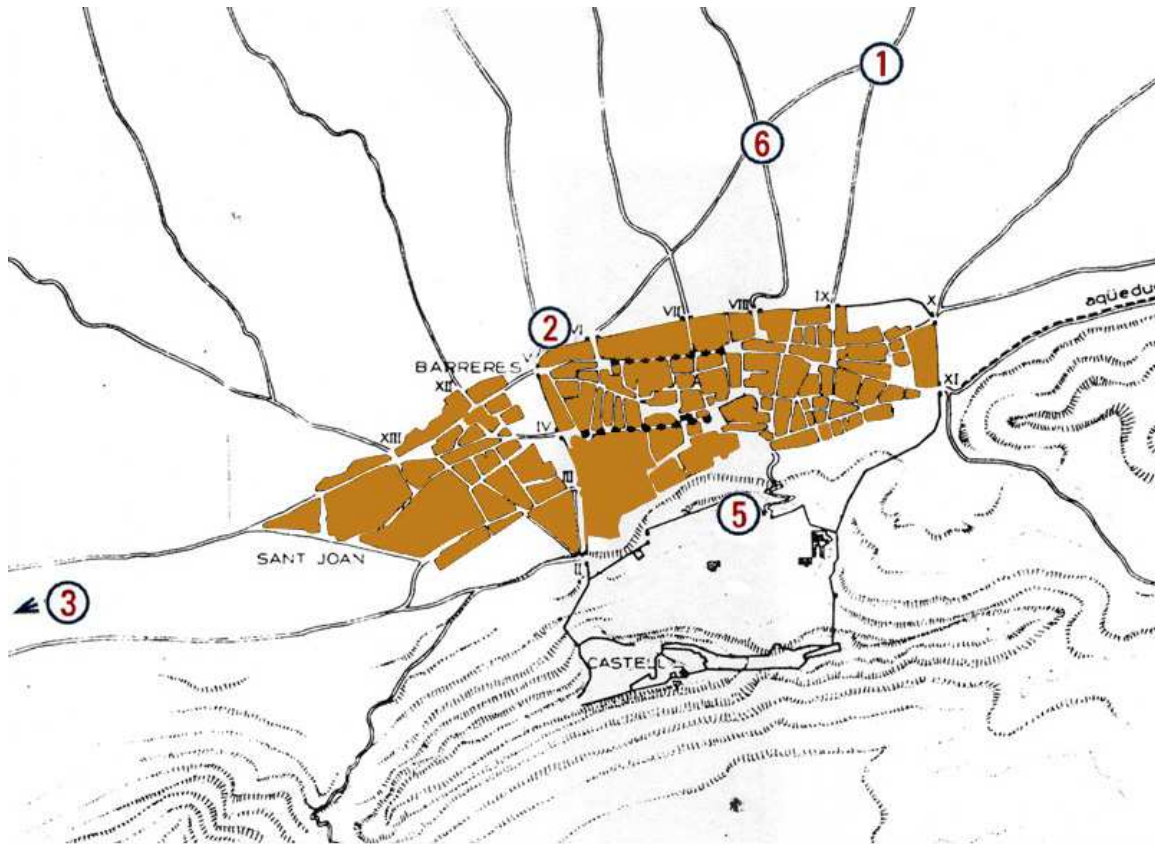
1. Cruz de Sant Joan

## VISTABELLA DEL MAESTRAZGO



1. Cruz de la ermita de San Antonio y del cementerio
2. Cruz de la Costera
3. Cruces de la ermita de San Bartolomé, s. XV
4. Cruz de San Juan de Peñagolosa

# XÀTIVA



1. Cruz del camino de Valencia
2. Cruz representada en la vistas de Wijngaerde, anterior a 1563
3. Cruz del camino de Canals
4. Creu dels Armaus
5. Cruz de la ermita de San José y Santa Bárbara
6. Cruz, s. XIV

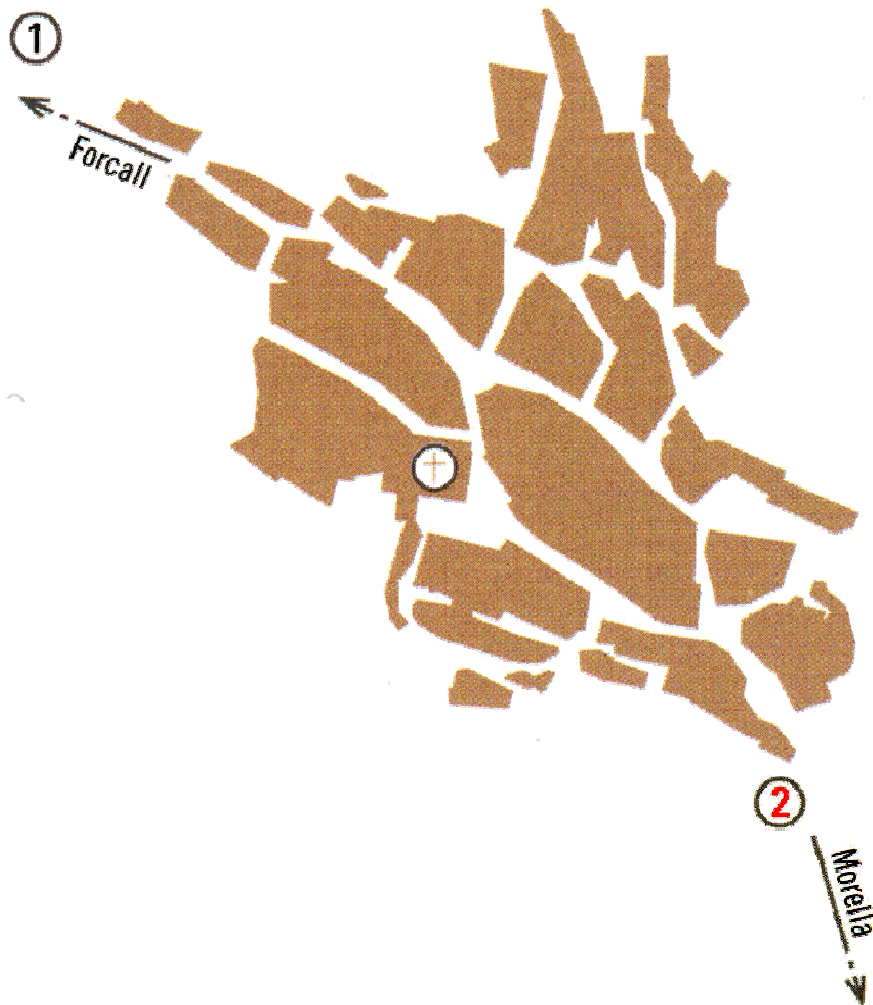


## XERT



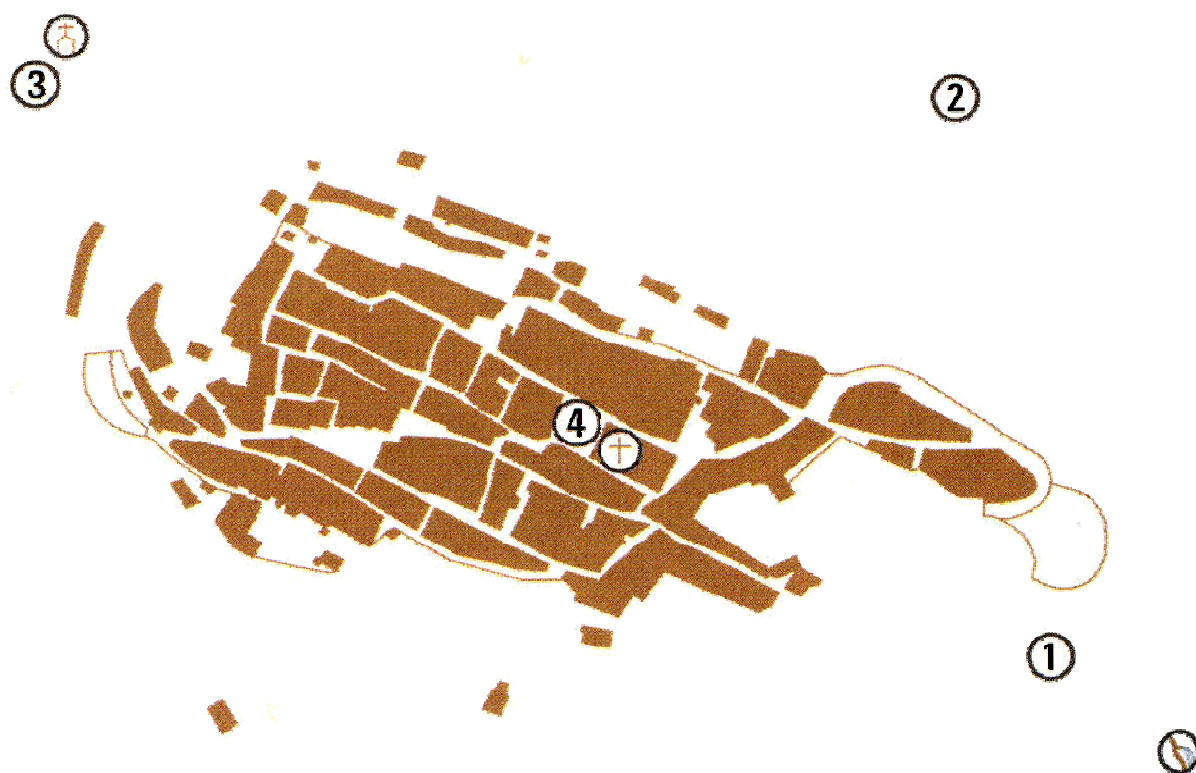
1. Prigó de Cap de Vila
2. Cruz de la calle de Valencia
3. Cruz del camino de Sant Mateu
4. Creu del Pla de la Font o del camino de Canet

## XIVA DE MORELLA



1. Cruz del camino de Forcall
2. Cruz

## ZORITA DEL MAESTRAZGO



1. Creu de la Font de Dalt o del camino de Torre d'Arques
2. Cruz de la Casilla
3. Cruz de Brea (s. XIV) / Creu Coberta de la Balma (s. XVII)
4. Cruz de la Plaça de l'Església

